الأقلام

١٢/١١
١٩٩٣

مجلة تعنى بالأدب الحديث

ثقافتنا
في مواجهة
الحصار والعدوان

نتائج مسابقات
الاقلام لعام ١٩٩٣

موفق خضر
دراسات -
ذكريات - مكتبة

ملف خاص
أدبنا
والمنهجيات
النقدية الحديثة

بغداد ..
عنقاء المدن
ذاكرة الكتابة

مناقشات
حول استفتاء
الرواية
في الأقلام

منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET

ملف

تقديم

في هذه اللحظة الدقيقة من عمر ثقافتنا ، تمتحن النظرية النقدية العربية امتحاناً عسيراً ، وهي في طريق تشكلها وتفريعها وتفصيلها ،
وذلك من خلال اختيار هوية منهجية مميزة ، وسط اشكالات المنهج وأوجهه المتعددة التي تتحدى أي تاسيس نقدي جديد . ومن أبرزها الصلة بالاخر كمقل ذي نشاط نقدي موازٍ ، لايكف عن إرسال مصطلحاته ومفهوماته ومقترحاته الاجرائية ، مادام اشتغاله في حقل الادب قائماً.

وإذا كانت صيغة التفاعل الحضاري ، تعني في ماتعنيه ، الاخذ والتعديل والتكييف ، فانها توجب - كقطب ثان للفعل الحضاري المؤثر - المحاورة والاعتراض والتقاطع ، وكمبدأ أساسي الفهم والاستيعاب ، وليس الاكتفاء بالتبني التام او الرفض الشامل ،
وهما موقفان عامان لايخدمان حركة نقدنا العربي الراهن ...

انطلاقاً من ذلك ، شرعت الاقلام بفتح هذا الملف المهم ، معترفة بان ماتقدمه هنا ليس الا مفردات من كتاب كثير الصفحات ، وانما هي مضطرة لهذا الابتسار بسبب محدودية الاصدار ، والظرف القاهر الذي تعيشه ثقافتنا المحاصرة بفعل العدوان على وطننا .

لكنها إشارة متعددة الجوانب ، لعل في أيرادها هنا ماسيشجع على الدخول في تفاصيل أخرى في المستقبل .

الاقلام

الممارسة النقدية من النص الى القارىء

مدخل أولي من بعض موجهات القراءة

حاتم الصكر

كان الانتقال[*] من حدود النص وقوانينه النوعية ، الى القارىء وما يسلطه على هذا النص بفعل القراءة ، هو ابرز ما ارسته المدارس والاتجاهات النقدية التي جاءت بعد البنيوية . فكانها بذلك أعادت هيبة القراءة كإنتاج نصي ؛ وربطت القارىء بهذا النص بعد ان أبعد لأسباب كثيرة من بينها دخوله الايديولوجي في اجابة الواقعية على سؤال الفن الادبي : لمن نكتب ؟ وكذلك بسبب مضاد ، هو اقصاؤه من عملية التعرف على شعرية النص وفهم قوانين اشتغالها اما بحجة اكتفاء البنية النصية بذاتها كلياً وانتظام عناصرها داخلياً ، أو بحجة نصية النص التي لا توجهنا في طريق التعرف عليها اية عوامل خارجية .

وظل القارىء وفق ذلك ، شانه شأن المؤلف في الارسال ، مستقبلاً للنص المتشكل نهائياً ، ولا دور له الا استيعابه وكشف قوانينه التي اخذت شكل بنى نصية تعبر فنياً عن قصد المؤلف المغيب في ثنايا البناء أو مظاهره وصوره المختلفة . ان القارىء يناط به في مهمته الجديدة جزء كبير من اعادة تشكيل النص انطلاقاً من الاعتقاد بوجود نص ثانٍ أو هيأة أخرى لم تظهر بنائيا رغم انها ذات فعل مباشر في التشكيل السطحي (الظاهري) للنص . ومهما يكن اسم قارئنا الجديد : متفوقاً أو نموذجياً أو ضمنياً أو مثالياً أو فعلياً أو رمزياً (حسب اجتهادات ريفاتير وأيكو وآيزر وكوللر وياوس وبروك على التوالي)[1] فإنه عاد ليأخذ في الممارسة النقدية أهمية أولى لانه يفرض أعراف القراءة وينشط إجراءاتها معيداً بذلك انتاج النصوص في لحظة تفاعل فريدة ...

غير خافٍ أن الانتقال إلى القارىء وقراءته ، جزء مهم من التحولات المعرفية في الأدب خلال نصف القرن الأخير ، الأمر الذي أخذ شكل انتقالات أساسية لكنها متدرجة ، زحزحت المناظير الفنية والجمالية ، وقادتها الى مناطق اكثر حداثة واقتراباً من أدبية الأدب . ويمكننا هنا على سبيل الايجاز الإشارة الى هذه الانتقالات على مستوى تفتت العمليات الأدبية الكبرى وما نالها من تغيير يشمل هويتها وانشغالاتها أو موضوعاتها الأساسية وذلك مايمكن تلخيصه كما يلي :

١ ـ تحول النقد ـــ الى الشعريات والسرديات .
٢ ـ والبلاغة ـــ إلى الأسلوبية .

٣ ـ وعلوم اللغة إلى الالسنية .
٤ ـ وتاريخ الادب إلى فحص الانواع والأجناس الادبية .
٥ ـ وتحليل النصوص وشرحها إلى عمليات قراءة وتقبل وتلقٍ ..
٦ ـ وعلم العروض والقوافٍ إلى مباحث الإيقاع والايقاع الداخلي .
٧ ـ وصاحب ذلك تعديل الكيفيات الأدبية وبعض الاجراءات ، نذكر منها الانتقال من الاحكام المعيارية على النصوص إلى تقصّي جمالياتها ، ومن علاقاتها ببعضها على أساس القديم والحديث أو التراثي والمعاصر ، إلى فحص التفاعلات النصية ضمن مفهوم (التناص) مما ألغى مباحث تقليدية شائعة كالسرقات والتأثر وكذلك المفاضلات والموازنات ..

ومن بين تلك المنجزات المعرفية ، كان للقراءة وتلقي النصوص أهمية خاصة ، لصلتها المباشرة بوضع هذه النصوص في سياقها وتحديد علاقاتها ببعضها وعلاقاتها بالنوع الذي تشتغل تحت قوانينه .

ولكنّ فهم القراءة تعرض لملابسات عديدة سببها اختلاف الرؤى بين المشتغلين في مناهج القراءة ذاتها . إذ كما ان القراءة لا تعني المسح البصري العام للنصوص فيكون لها أثر استهلاكي بحت لا علاقة له بتشكيلات النصوص المقروءة ، فهي لا تعني ايضاً اسقاط الرؤى علىٰ النصوص تعسفياً بقوة فعل القراءة وازاحة قوة النصوص الداخلية .

صحيح ان ثمة ذخيرة نصية هائلة تواجه قراءة القارىء ؛ وان عدة القارىء المكونة من خبرته بالنصوص والانواع والشفرات تنهض لملاقاة تلك الذخيرة النصية ؛ الا ان القراءة ، وهي تتكون فوق النصوص ، لا تستطيع إلغاء تلك النصوص كمستندات ومراجع لانجاز فعل القراءة نفسه . أن أي تاويل !لنص (أو حتى تفكيكه واعادة بنائه) لا يمكن انجازه ما لم تكن لدينا المستندات النصية اولًا . ولولا ذلك لكان التأويل المنبثق من القراءة ضرباً من قراءة الفنجان او الرجم بالغيب ! و حتى عملية قراءة الفنجان للتعرف على الطالع تتم عبر شفرات خاصة تقيم مستنداتها التي لا تصمد للمعاينة العلمية ، لكنها تشكل سياقاً خاصاً لدى مزاوليها ومثل ذلك تتحدد بقراءة القارىء علامات نصية لا بد منها لانجاز فعله . ومما يعزز قولنا بصلة قراءة القارىء بالنص كمستندات ومراجع ما نراه عملياً ، عبر الممارسة النقدية من تحقيق ما يلي :

١ ـ اعراف القراءة .
٢ ـ إجراءاتها .
٣ ـ موجهاتها

واذا كنا نعني باعراف القراءة بروتكولاتها وتقاليدها ولوازمها الخاصة ، فان الاجراءات تعني خطوات الفحص النصي وانجاز فعل القراءة . اما الموجهات فهي من اشد علامات الصلة بين القارىء والنص وضوحاً .

فهي تعني اول ما تعني ، وجود شعاع متجه من النصوص الى القارىء ، يصاغ ضياؤه من كِسَر هنا وهناك ، تشكل بمجموعها ، صغرت ام كبرت ، مؤثرات تقود الى طريق قراءة عام ، وليس الى تفاصيل مُلزمة ، كما قد يتُوهم احياناً .

ان قولنا بالممارسة النقدية (لا التحليل النصي) يفترض الانقياد الى ما تفرزه النصوص من مزايا وقوانين خلال التفاعل معها بالقراءة . فيكون علينا والحال هذه لا الاجهاز عليها بمعداتنا القَبْلية بل الارتكاز الى معطيات نصية داخلية (ظاهرة او غائبة ، ملفوظة او مغيبة) تكون لها قوة الموجه العام الذي يقود باتجاه معين دون تفاصيل او خطط . فازاء خطط النصوص ثمة خطط القراءة . وازاء قصد المؤلف تقف نيات القارىء . ولكن مساحة النص هي مجلى هذ الصراع .

* * *

تفهم الموجهات عادة على انها اغلفة خارجية . وما دام الغلاف الخارجي في المصنوعات والمستهلكات اليومية ليس الا قشرة تزعج احياناً المتناول النهم المتعجل ، كما اغرته وجذبته للاقتناء ، فإن الموجهات تزعج البعض ، والحديث عنها ليس الا التهاء بالخارج وتحديداً بالقشور او الاغلفة الزائدة في رأيهم .

وهذا الفهم المبسط يعكس انزعاج بعض المنشئين او مبدعي النصوص انفسها ، وهم في مقام القراءة اي في لحظة تحولهم الى متلقين .

فهم ، ماداموا ، لم يريدوا ما كشفت عنه القراءة من توجيه معين بدلالة نصية في نصوصهم ، فإن الكلام اذن زائد وهامشي . وكأنّ قصدهم او ارادتهم او مرماهم الذي يرمون اليه ، مرهون بوعيهم وتصميمهم حسب . في حين ان الموجهات ، وهي تطوير لمفهوم اطار القراءة او ما يحف بها تقود الى عمق النص كخطوة اولى للتعرف على البؤرة او المولد او المركز الذي يقوم بتشغيل النص ومد جزئياته إلى الاطراف بأشكال فنية غير منسقة برتابة ، مما يجعل مهمة القارىء ـ ولعلها مصدر متعته ايضاً ـ تتركز في استقصاء حركة البؤرة وتوزعها الى الاطراف . وتلك ما لايمكن ان توفره الاطر الحافة بالنصوص وهي التي ندعوها بأطر القراءة اذا ما توقفت عند التسميات العامة كالعصر والغرض وما الى ذلك ..

ان القراءة بكونها مجموعة طرائق يتم بها تقبّل النصوص الادبية او تلقيها ، ستعطي جزءاً من نشاطها لسبل التوصيل . وما دامت الورقة هي القناة التي تمر من خلالها النصوص الى متلقيها ، فإن فضاءها ، وهو كتابي صرف ، سوف يقترح موجهات كثيرة ، لم تكن ذات بال في ارسال او استقبال النصوص الاولى في تاريخ الاداب ..

وفضاء الورقة كما يحدده جينيت يمنح النص وجوداً محيطياً يسمي بعض مفرداته (كالعنوان ـ المقدمة ـ العناوين الفرعية والداخلية ـ الملاحظات ـ تقنيات الغلاف كالصور واللوحات ـ الاهداء ـ كلمة الناشر ـ المقاطع المنتخبة ....)[٢] .

وهذه جميعاً تكثف ، وتحفز ، نشاط القارىء للدخول مع النص في علاقة تتعدى تسلم المعنى ووحداته ، وتخلق ـ بدلًا عن ذلك ـ علاقة تأويلية قوامها القراءة النصية التي لا تجتاز المداخل والعتبات بحياد . ففي فضاء الورقة لا شيء يوجد مجاناً او بلا قصد رغم مظهره الزخرفي احياناً . فهو يكشف عن انتظام عناصر النص وانتمائه ضمن نوعه ـ

ان القراءة فسحت الاحتمال لوجود اكثر من نص بموازاة النص المهيأ للقراءة . فاضافة الى النص المحيط يقترح جينيت نصاً فوقياً تندرج فيه المراسلات والحوارات والشهادات والتعليقات والمراجعات المتصلة بالنص .. وهي بمجموعها تقع خارج النص لا بمعنى ـ يامها بعد انتاجه بل مكوثها بعيداً عن القراءة كفعل نهائي فيما تدخل عناصر النص المحيط (العنوان وسواه ..) في فعل القراءة ذاته وترتد الى داخل النص لانها بطبيعتها ذات وجود نصي وان بدت هامشية احياناً .

* * *

واول ما يطالعنا في تسلسل الموجهات عنوان النص الذي يعتليه سواء أكان النص مفرداً في ورقة او منضماً الى نصوص اخرى في كتاب (او منفرداً داخله) . يشبه محمد مفتاح[٣] عنوان القصيدة بمثابة الرأس للجسد ويسند اليه مهمة تقديم العون لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه . كما يصفه بأنه المحور الذي يتوالد ويتنامي ويعيد انتاج نفسه . وبهذا يمنحه دوراً فنياً وجمالياً ، ارسالياً واستقبالياً في آن واحد . كما ان له وفق هذا المفهوم مهمة استباقية اذ يساعد على توقع المضمون الذي يتلوه . وربما تحقق الجانب الشكلي في العنوان لمجرد التسمية والتمييز . وهذا يفسر لنا زهد العراقيين القدامى مثلًا بالعنونة اذ يعطون للعمل اسم الكلمات الاولى فيه مثل (هو الذي رأى) و (حينما في العلى)[٤] .. وكذلك تسمية القصائد الجاهلية بابرز علاماتها الشكلية كالقافية او اهم اغراضها ومعانيها . وربما عبرت النصوص من خلال مطالعها بدورتها الزمانية او السردية كانتهاء الملحمة بما ابتدأت به[٥] . او للتعريف باحداثها واستباق نتائجها . وهو ما عرف في نصوص السرد المتأخرة عند العرب (ذكر ما جرى ..) ومن المهام الزخرفية للعنوان نذكر التجنيسات والسجع المبالغ فيه لا سيما في العصور المتأخرة (تاريخ ابن خلدون كمثال ، فاسمه الكامل هو كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في ايام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من نوي السلطان الاكبر) . اما في النصوص المفردة فكانت الاغراض أطراً عنوانية تغني عن التسميات اذ تتصدرها عبارة (وقال في ..) .

وتلك اشارات عن طبيعة انتظام تلك النصوص وخضوعها لقوانين نوعها الصارمة او امتثالها لعرض المحتوى بأسلوب زخرفي .. وسوف تتحرر على يدي ابي العلاء المعري عناوين النصوص من الجزاف والزخرفة بأصطناع عناوين للمحتوى او دالة علية او داخلة في تناص تفاعلي اخاذ مع المتون (سقط الزند) و (اللزوميات) شعراً او (رسالة الغفران) نثراً ..

ان مهمتنا هنا ليست احصاء نماذج عنوانية وتحليل مراميها (الاشارية او الدلالية او الاستباقية او الاغرائية ...) وانما الوقوف عند قوته كموجّه ذي علاقة بافق انتظار القارىء . عملياً ان توجيه العنوان في قصيدة عن الموت مثلًا لا يمكن اغفاله إذا ما جرد الشاعر نصه من ذكر الموت ، ووضع له وصفاً في العنوان هو الزائر الاخير[٦] . وان تكون في العنونة نداءات ميثولوجية او بناء حبكات اجتماعية او سياسية .. كما ان العناوين الجانبية تعرفنا احياناً على توق النص للانضواء تحت جنس او نوع محددين وربما الاعلان عن الانفلات من التجنيس (بصرياثا : صورة مدينة لمحمد خضير)[٧] وفي هذا العمل تتضح البلبلة الاجناسية التي حدت بالمفهرس تحت توجيه خبرته بقصص محمد خضير الى اعطاء بصرياثا تسلسلًا ضمن القصص العربية ! بينما اختار مخرج الكتاب الفني ان يضع على الغلاف (صورة فوتغرافية من مأثورات مدينة البصرة ومن الاشارات البليغة اليها : موتيفات تمثل بحارة وسفينة وشاطئاً ..)

وهذان نموذجان لقارئين تتوجه قراءتهما اما بالعنوان الجانبي بالنسبة للثاني او الخبرة الذاتية بعمل المؤلف بالنسبة للاول .

واذا تركنا هذا الجانب ، ونحن في مقام الاشارة لا التفصيل ، نستطيع القول مثلًا ان الاهداء والتقدمات القصيرة او المنتخبات التي تنوب عنها انما تضع القارىء عبر هذه الصياغات في علاقات مباشرة مع النواة او البؤرة المولدة والامثلة هنا كثيرة . وها انا استل ديواناً ورواية من اقرب الكتب الى يدي في مكتبتي لأجد[٨] :

١ ـ فدوى طوقان : اعطنا حباً : الاهداء : الى الهاربين من القلق والضياع . فدوى .

٢ ـ الطاهر وطار : الحوات والقصر : الاهداء : الى كل علي الحوات في اي عصر كان وبأية صفة كان . ط . و

سوف اغفل الحديث عن العنوانين واتوقف عند الاهداء المصرح بأنه (اهداء) تشديداً لربط القارىء بمضمون الكتاب . ثم حرف الجر (الى) والمهدى اليهم : وهم جماعة في الحالتين . مجموعة من القراء تريد فدوى ان تقول انها تستبطنهم في هربهم من القلق والضياع . ويريد الطاهر وطار ان يكونوا مثل بطل روايته الموجود في كل زمان وبأوصاف متعددة . ولنلاحظ اختزال فدوى لتوقيعها مكتفية باسمها الاول . واكتفاء وطار بحرفي اسمه واسم ابيه . وهذا نوع من تخفيف صلة الكاتب بالقارىء للسماح برؤية المتون التي تنتظر وراء غلاف الاهداء .

ولاشك ان ثمة تقنيات موجهة كثيرة ضمن هذه الانواع التصريحية كمكان الكتابة وزمانها . والملاحظات الجانبية كانتفاء العلاقة القصدية بين تسمية ابطال القصص ومن يشبههم في الواقع[٩] .. وهي اشارات يراد منها ايضاً إقامة عقد قراءة مع القارىء وفق شروط مُنشىء النص ..

وهكذا يصح القول عما في الغلاف الاخير من خلاصات يضعها الناشر او الكاتب نفسه ؛ وما في المسارد الخاصة بنتاج المؤلف وربما مصادره ومراجعه او الملاحق الخاصة بتوضيح بعض الرموز او الاماكن . وهي كلها اقحامية تقطع على القارىء تعيين استراتيجيته والانصياع لموجهات النص المنشو

ان لهذا حديثاً مفصلًا اخر .

لكننا نلح هنا على ان الكتابة كفعل ورقي يخاطب وعي القارىء لابد لها ان تستثمر فضاءها الورقي حتى من خلال الصمت المتمثل بالبياض المتروك بين المقاطع

والاسطر ، وكذلك النقاط الدالة على الحذف او علامات الترقيم والحواشي والهوامش .. وهذا كله لا يراد منه اثقال النص بمزيد من الحلي او التوشيات والزينة الخارجية بل اثارة نقاط ادراك القارىء الى ما وراء السطح . فالنصوص كلها ـ ادباً وفناً ـ لا تنتظم في حقيقتها كما يراد لبنائها النصي ان يظهر عليه بل علينا[١٠] نعيد ترتيب النص بالقراءة عبر التأويل والحفر والبحث عما اخفي او تأخر او اختزل ...

هوامش

* جزء من بحث مطول حول موجهات القراءة .

(١) النص والقارىء ـ شلوميت ريمون ـ ترجمة رعد عبد الجليل ـ مخطوط غير منشور .

(٢) النص الموازي للرواية ـ شعيب حليفي ـ مجلة الكرمل ـ العدد ٤٦ ـ ١٩٩٢ ـ ص ٨٢ والاشارات اللاحقة والافادات حول العنوان خاصة من هذه الدراسة المهمة .

(٣) دينامية النص ـ تنظير وانجاز ـ محمد مفتاح ـ بيروت ـ ١٩٨٧ ـ ص ٧٢ .

(٤) مقدمة في ادب العراق القديم ـ طه باقر ـ بغداد ـ ١٩٧٦ ـ ص ٤٨ ـ ٤٩ .

(٥) كنوز الاعماق ـ فراس السواح ـ قراءة في ملحمة جلجامش . نيقوسيا ـ ١٩٨٧ ـ ص ٢٨٠ .

(٦) الزائر الاخير ـ قصيدة لعبد الرزاق عبد الواحد . وعكس ذلك قصيدة السياب (ثعلب الموت) .

(٧) بصريانا ـ صورة مدينة ـ لمحمد خضير ـ دار الامد ـ بغداد ـ ١٩٩٣

(٨) ديوان فدوى طوقان بطبعة بيروت ـ ١٩٦٠ ورواية الطاهر وطار ـ الجزائر ـ ١٩٨٠ .

(٩) تراجع مثلاً ملاحظة عبد الرحمن منيف وجبرا ابراهيم جبرا على الصفحة الخامسة من روايتهما المشتركة (عالم بلا خرائط) ـ بيروت ـ ١٩٨٢ ـ «الشخصيات والاحداث في هذه الرواية من خلق الخيال ...» وقد ينفي المؤلف تطابق حياته مع احداث عمله كما فعل جبرا ابراهيم جبرا ـ ص ٥ ـ صيادون في شارع ضيق ـ الترجمة العربية لمحمد عصفور ـ بغداد ـ ١٩٨٥ ـ ط ٣ ـ اذ قال ان هذه القصة .. ليست باي شكل من الاشكال قصة حياته ببغداد .. وليس هناك ايما تشابه بين الراوي والمؤلف الا في ان الاثنين قد غادرا بيت لحم الى بغداد عام ١٩٤٨ لشغل منصب تعليمي في احدى الكليات !

(١٠) هل نستطيع مثلاً قراءة عمل مثل (آه يابيروت) لرشاد ابو شاور دون توجيه ما اختار للمتنبي من شعر «وسوى الروم خلف ظهرك روم ..» طبعة القاهرة ـ ١٩٨٩ ـ ص ٥ .

يلاحظ ايضاً اهداء حسين مردان ديوانه (قصائد عارية) الى نفسه موصوفاً بالمارد الجبار .. الشاعر الثائر والمفكر الحر ! وشرحه للوحة الغلاف التي رسمها جواد سليم وهي تمثل صراع انكيدو مع البغي وما فهمه هو من الرسم الذي سماه (صورة) وكذلك ملاحظته المزجاة الى القارىء باستفزاز لما سيحصل له عند معاينة قصائد الديوان ! ذلك كله فضلاً عن العنوان الذي ينسب العري الى القصائد في توجيه واضح باتجاه البؤرة المولدة للنصوص .

عبدالرحمن الربيعي : السومري الذي يتجدد صوته

يقيم في تونس راهناً ، ويجدد حضوره في العراق دائماً ، معانقاً الكتابة الدائمة عن العراق والعراقيين وعن الثقافة والحياة ..

عبدالرحمن مجيد الربيعي ، صوت أدبي بارع ، شديد الالتصاق بالوطن .. يختار أن تكون (السومري) مجموعته القصصية الجديدة صادرة من العراق ومن دار الشؤون الثقافية العامة .. باعتبارها أهم مصدر مشع في حركة النشر العراقي.

وتستقبله في القطر التونسي انتباهات نبيلة في اعادة طبع اعماله الادبية ، فقد صدرت له في مدينة سوسة بتونس طبعة جديدة من مجموعته القصصية المختارة (سر الماء) ، معززة بمدخل كتبته المستشرقة الاسبانية : ماريا بريتوكونثالث بعنوان :

«مدخل للقصة القصيرة عند الربيعي» .

** وكان الربيعي قد اختار قصص هذه المجموعة من سلسلة مجموعات قصصية كان قد اصدرها قبل اعوام .. وقصة (سر الماء) التي حملت عنوان الطبعة الجديدة ماخوذة اصلاً من مجموعته (ذاكرة المدينة) . كما صدرت له من سوسة بتونس ايضاً وضمن سلسلة (ابداعات) طبعة جديدة من روايته (خطوط الطول .. خطوط العرض) ويُعد الربيعي من أغزر كتاب جيل الستينات حضوراً في الحياة العربية والدولية ، وتشكل قصصه مؤشراً واضحاً في مسار القصة العراقية التي قطعت اشواطاً ومديات في تحقيق فن قصصي يحمل مضامين انسانية ورؤى فنية متجددة باستمرار وذلك عبر اصوات متعددة ترفدها بالتواصل .

ان (السومري) ـ الربيعي ، صوت قصصي عراقي يرفد الحياة الثقافية بالعطاء الابداعي المتجدد .

ملف

في «المنهج» و«المنهجيات»

طراد الكبيسي

— ١ —

يزدحم عالم الأدب والفكر، اليوم بالمنهجيّات . والمنهجيّات حياة، ولكل حياة أوقات مقطوعة إلا «المنهج» فإنه الوقت الذي لا ينقطع إلا بانقطاع الحياة، وحين يغيض الفكر والكون .

إنّ المنهج هو السرّ وراء انتظام الكون والفكر، فإذا ما اضطرب، اضطرب الفكر والكون . ومن هنا أدرك صانع الكون والانسان، في البدء، أن العالم ينبغي أن يستوي على شيء من «النظام» وهذا «النظام» لابد أن يكون حسب تصور «منهجي» يوازن بين هندسة الشكل والمعنى، ولذلك فاننا في قصة الخليقة، حسب المنطوق التكويني للأديان السماوية، أو المنطوق الأسطوري لقصص الخليقة نجد أن العالم بُنيَ على «نظام» . ففي قصة الخليقة البابلية، أو السومرية، مثلا، عندما رأت الآلهة، العالم ـ آنذاك ـ غارقاً في الفوضى أي بلا «تشكُّل» قررت وضع حدٍّ لهذا بتنظيم الكون، وأوكلت ذلك الى «إلهٍ» قُدّرت أنه يملك تصوّراً واضحاً لما يجب أن يكون عليه النظام الكوني . فهو ـ أي هذا الآله ـ يملك رؤية حسيّة شمولية : (له اربع عيون وأربع آذان) ويملك «منهجاً» للوصول الى إنجاز مايريد . والقصة معروفة في الآداب الساميّة القديمة ولسنا بحاجة لاعادة مسردها .

ربما هناك مَنْ لم يعجبه هذا «النظام» ولكنه على أية حال .. «نظام» . والذي أقامه كانت له رؤيته ومقاصده . وبالتالي كانت له منهجيّته في الإنجاز والتسيير والثبات والتغيير .

— ٢ —

معنى هذا :

إن إثارة «مشكل» المنهج والمنهجيات، يعني إثارة جملة من المشاكل ذات الطابع التاريخي والثقافي، ذاك أن العلاقة التي تربط القارىء بالعمل الأبداعي لها بُعدها التاريخي من جهتين : جهة تاريخ إنتاج العمل، وجهة درجة وعي القراءة لدى القارىء . كما أن العمل الأبداعي المقروء ذاته يخضع لزمانية تاريخ الأنتاج والاتجاهات الثقافية السائدة آنذاك، كما يخضع بهذا القدر أو ذاك الى المقاربة الموضوعية للمعطى الواقعي من جهة والذات المبدعة من جهة ثانية .

وفي ضوء هذا حاولت المنهجيات النقدية الادبية، بفرضياتها الابستيمولوجية، أن تقارب تجربة الابداع أو أن تلعب دوراً في بُناها التشكُّلية والموضوعاتيّة .

وبغض النظر عن تعدُّد هذه المنهجيات التي شهدها تاريخ الأدب في العالم، وهي من السعة والشمول بمكان، وأنطلاقاً من رؤيتها الى النص الادبي : (نص) توثيقي، أو نص إتصالي، أو نص قابل للتأويل والتحليل أو نص في ذاته .. فإن الذي لا خلاف عليه أن المنهجيات جميعاً تُجمع على أن النص يقوم على ركائز أساسية ثلاث :

المُرسِل ـ الرسالة ـ المرْسَل إليه (المتلقي) ويتم كل هذا في سياق .

وهنا نجد التباين بين مختلف الأشكال والتسميات التي تنطوي تحتها المنهجيات :

١ ـ بعضها ركز على «المُرسِل» المؤلف أو المبدع معتبراً أن النص هو المؤلف . وبالتالي جرى «نبش» حيثيات الكاتب لاستخراج أو تفسير رموز النص ودلالاتها فيما يخص المؤلف نفسه وفي هذا قال هِبُوليتْ تِينْ Taine مقارباً النص بالمحارة : (لماذا تدرسون المحارة إذا لم يكن ذلك لتصوّر الحيوان ؟ وبنفس الشكل انكم لا تدرسون الوثيقة إلّا للتعرف على الانسان» . فالنص الادبي مثله مثل المحارة لا قيمة له في ذاته، ولا يشكّل إلا اقتراباً من الانسان الموجود وراء العمل الادبي ولا يوجد إلّا في علاقة مرجعية مع الانسان)[1] .

٢ـ بعضها عُني بالرسالة : إجتماعية، أخلاقية، فكرية، سياسية .. الخ . وبالتالي لم يولِ المؤلف أو المتلقي من حيث أنه متلقٍ فاعل لا محايد، العناية اللازمة . بل لم يولِ الشكل من العناية إلا بالقدر الذي يكشف عن الرسالة أو (المضمون) ومدى تأثيره على القارىء.

٣ـ وبعضها عُنيَ بالشكل معتبراً النص شكلًا أو بُنية لسانية ذات طبيعة استعارية وقائماً بذاته وله قوانينه الخاصة . أي (النظر الى العمل الادبي على أنه غاية في ذاته، غاية كاملة ومطلقة) (وحدة مستقلة تبرر نفسها) (مكتف بنفسه ومزود بطاقته الخاصة وهو يحتوي على مفاتيحه الخاصة)[2] .

وبناء على هذا، المتلقي هو مَنْ يفسّرُ ويؤول أو يعيد إنتاج النص . وهنا أُعطي لعملية القراءة دور متميز في تكثير المدى التواصلي للنص، ومكانهُ في السياق التاريخي للنصوص المجايلة له .

وبعبارة أخرى ، لم يعد مهماً اكتشاف الدلالة التي أعطاها المؤلف لعمله الأدبي (بل المطلوب بناء معنى ، باعتبار العمل الأدبي ، فعلاً خلّاقا حُرّاً لذاتيّة الذات فيها جزء من «رؤيات العالم»)— كمايقول بارت[٣] .

— ٣ —

١ على إية حال .. ليست المنهجيات سوى طرق للقراءة والفهم والتحليل . فالمنهج — كما يُعرّفه ديفيد ديتش ، هو : (الطريق للكشف عن الحقيقة) أو انه (طريقة محددة لتنظيم النشاط المعرفي) وعلى ذلك ، فالمنهج ليس طريقة واحدةً ولا منحىً واحداً اذا سلكه المرءُ الى الآثار الأدبية ، أفضى الى كل الحقائق المهمة لها .. بل هو ـ أي المنهج ـ طُرقٌ .. أو طرائق .. لكل قارىء او ناقد أن يسلك مايراه يوصله الى الهدف .. وفي رأينا ـ وبناء على التجربة ووعي العمليةالأدبية — فإن مزيجاً من الاستبصارات التي تتمخض عن الطرائق النقدية المتعددة ، أقدر على إضاءة العمل الأدبي في جوانبه المختلفة[٤] . ولذلك فإن الاعتراضات على النظريات أو المنهجيات الأحادية البُعد ، يأتي من وصفها بأنها غير شمولية ، أي أنها ، كلٌ حسب توجهه :

اولًا : تتجاهل كون النص يُشكّل متتابعة شكليّة في مَسلسلة تاريخية . فالنقد الذي لا يضع النص في سياقه التاريخي ، وتفسيره من الناحية البنائية مقطوعاً عن المتتابعة الشكلية ، أو دون تصوّر واع للصلة التاريخية بـ ـاقد في عصره والمؤلف في عصره .. نقد رديء[٥] .

ثانيا : تتجاهل الوقائع التي تُشكّل غالباً ، خلفية النص التاريخي لحظة تولّده .

ثالثا : اعتبار النصوص ، من وجهة ما ، تكوّن المشكل الثقافي لمرحلة معينة .

رابعا : علاقة النص بكاتبه في إطار المنظومة الأجتماعية والثقافية .

خامسا : العلاقة بين الوظيفة الجمالية والوظيفة «الموضوعية» للنص .

سادسا مستوى القارىء — متلقي النص أوالمعايير الأدبية التي يُقابل بها من جهة ، وتغيُّر هذه المعايير بين فترة وأخرى ، إو بين نص وآخر ، من جهة ثانية .[٦]

— ٤ —

واخيراً لابد من ملاحظة الإتفاقات المُعلنة أو المُفترضة بين المنهجيات المعاصرة ، على :

اولا : أن الأدب ، لغة . واللغة رموز . والعمل الأدبي في جوهره نظام «دلالي» من نوع خاص جداً أي نظام من الرموز .[٧]

ثانيا : إن هذا العمل له تاريخه . وأنه ينبغي أن يُنظر في سياقه التاريخي .

ثالثاً : ان قراءة العمل الأدبي وفهمه لابد أن تقوم على تحليل البنى الشكلية ودورها في «هيكلة» المعنى . وليس في ايصال الرسالة حسب .

رابعا : والعمل الأدبي لا يكون إلّا في سياق ثقافي ، حيث يعمل السياق الثقافي وشخصية الكاتب دورهما في طريقة تركيبه . وبالتالي فإن التحليل البنائي ينبغي ان يوضح الصلات بين العمل وعالم القيم الأخرى[٨] أي كيف تتشكل الأنماط في سياق ظاهرة ثقافية ، وكيف تعمل الثقافة على «تنميط» مرحلة ما .

خامسا : وباعتبار العمل الأدبي : خَلْقاً جديداً ، أو يصدر عن فرادة ، مهما كانت درجة التأثيرات الأخرى فيها ، فإن أي منهج نقدي لابد أن ينفذ الى أعماق العمل ذاته والى جوهره باعتبار العمل «رمزاً» . أي (أداة توصيل أو معادلة بين العنصر الرامز والهدف المرموز إليه) وبالتالي فإن هدف الدراسة الأسلوبية هو (توضيح الكيفية التي يُبنى بها ذلك الجسر بين المرموز له والرامز وهو في حالة التكوين . اي:(كيف نشأ الرمز)[٩] .

ولا عجب ، بعد هذا، إذا وجدنا اتجاهاً عاماً واضحاً لدى النقاد نحو اللغة . لأن الناس الذين ينتمون الى الأدب انما ينظرون الى الحياة من خلال اللغة ، أو من خلال : (طريق صلتهم الفريدة باللغة)[١٠] .

سادساً : ولابد أن يقود هذا أخيراً ، الى التأويل الذي يحث على القراءة المتعددة والدلالة اللامنتهية ، كما يقول امبرتو إيكو . لكن مع مراعاة إعتبار النص في وضع تاريخي وثقافي ، أي مراعاة دور «المساق» في الفهم وفي التأويل .

الاشارات

(١) (مناهج الدراسة الادبية وخلفياتها النظرية والفلسفية) لـ (الرؤد ابتس و د.و .فوكما التعريب محمد العمري مجلة [دراسات سيميائية أدبية لسانية] ع(٢) .

(٢) ريمون بيكار في (حاضر النقد الادبي) ترجمة : د. محمد الربيعي ـ دار المعارف بمصر ١٩٧٥ /ص ١١٢ .

(٣) رولان بارت : (دراسات سيميائية ..) ص ١٨ .

(٤) ينظر ديفيد ديتش (مناهج النقد الادبي) ترجمة د. احسان عباس ـ ص٦٠٠ .

(٥)هانز مايير (حاضر النقد الادبي) ص١١٨ ـ ١٢٠ .

(٦) (دراسات سيميائية ..) ص ١٣٢ ـ ١٣٣ .

(٧) بارت : (حاضر النقد الادبي) ص ١٣٢ ـ ١٣٣ .

(٨) إمبرتو اكو (حاضر النقد الادبي) ص ١٤٦ .

(٩) داماسو آلونسو :(نفسه) ص ١٥٢ ـ ١٥٣ .

(١٠) ريتشارد هوجان: (نفسه) ص ٤٢ .

(١١)د. محمد مفتاح : مجهول البيان ص ٩٨ .

البنيوية بين المنهج والعلم والفلسفة

فاضل ثامر

في غمرة الاحتفال بالمناهج النقدية الجديدة التي اطلقها الانفجار النقدي في اوربا في الستينات بدأ عدد غير قليل من النقاد العرب منذ السبعينات بالافادة من بعض منطلقات هذه المناهج وبشكل خاص من المنهج البنيوي . الا اننا وجدنا فهم الناقد العربي لهذا المنهج مشوشاً ومضطرباً ويتداخل احيانا مع مفاهيم الفلسفة او العلم . فهناك من يتعامل مع البنيوية بوصفها فلسفة ، بينما يستخدمها البعض الاخر بوصفها علماً ـ سواء كان ذلك علما اجتماعيا وانسانيا كالانثروبولوجيا او علماً لسانياً Linguistics ـ ولكي نستطيع التعرف الى الحدود المنهجية للبنيوية وعلاقتها من بعيد او قريب بالفلسفة والعلم والايديولوجيا والنظرية سوف نتوقف قليلًا امام هذه الاشكالية ضماناً للوضوح المنهجي في الممارسة النقدية .

فالناقد د. كمال ابو ديب يحذر في «جدلية الخفاء والتجلي» من النظر الى البنيوية بوصفها فلسفة ويقول «ان البنيوية ليست فلسفة لكنها طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود» . ويحذر د. صلاح فضل من اعتبار البنيوية مذهباً فهو يقول «بالرغم من ان بعض الباحثين المحدثين يرون ان البنائية (البنيوية) ليست مجرد منهج للبحث عن الانساق في العلوم الطبيعية والانسانية ، لكنها بما تزود به الباحث من ادوات للتحليل تفتح امامه الطريق كي يصل الى نتائج نظرية تمثل في نهاية الامر مذهباً متماسكاً ، وقد يصف بعضهم هذا المذهب بانه علمي ودقيق ، وقد يعينه البعض الاخر بانه فلسفي لاشتماله على نظرية منتظمة عن الانسان والعالم .» لكن هذا الناقد يستدرك مبيناً ان زعماء النظرية انفسهم يؤكدون ان البنائية ليست مدرسة مذهبية ، ولا حركة فكرية ، ولا ينبغي حصرها في مجرد نزعة علمية ، وانما يجب وصفها بطريقة اخرى ، اي بوصفها منهجاً.[1] ونجد تحديدات مقاربة في ما كتبه د. حسن البنا عز الدين في كتابه «الكلمات والاشياء ـ التحليل البنيوي لقصيدة الاطلال في الشعر الجاهلي» الذي يعبر عن ايمانه بأن المنهج البنيوي ، بوصفه نشاطاً عقلياً ومنهجاً للتفكير وليس مجرد نظرية او مذهباً محدوداً يسمح له بالافادة من المناهج الاخرى ويتيح للعمل المحلل ان يكشف عن طبيعته البنيوية التي هي مناط البحث في معظم تلك المناهج ، وان اختلفت طرائقها فيها.[2]

واذا كنا نرى في معظم هذه الآراء توكيداً على النظر الى البنيوية بوصفها منهجاً وابعاداً لها عن التداخل مع مفهومات اخرى كالفلسفة والعلم والايديولوجيا فإن باحثاً عربياً معروفاً هو د. فؤاد زكريا يفضل ان يفحص البنيوية بوصفها فلسفة بل واحياناً بوصفها (أبستمولوجيا) وذلك في كتابه «الجذور الفلسفية للبنائية» . اذ يعترف هذا الباحث في البداية ان البنيوية كانت في الاصل وقبل كل شيء «منهجاً» في التفكير ، وبهذا المعنى كانت موجودة منذ عهد بعيد ، ولكنها لم تصبح ـ كما يرى ـ مذهباً فلسفياً الا بعد ان تنبه بعض المفكرين بطريقة واعية الى اهمية هذا المنهج وحددوا معالمه بوضوح بعد ان كان يطبق بطريقة ضمنية ودون وعي بكافة ابعاده.[3] ويخلص الباحث الى القول ان البنائية من حيث هي منهج قديمة العهد ، اما من حيث هي مذهب شامل فهي ظاهرة في الفكر المعاصر ، ويشير الى موقف بياجيه الذي يؤكد ان البنيوية في صميمها منهج قبل ان تكون مذهباً ، وينهب زكريا الى الاعتقاد ان البنيوية الفلسفية تمتد الى فلسفة (كانت) لانها كانت تبحث عن الاساس الشامل ـ اللازماني ـ الذي ترتكز عليه مظاهر التجربة وتؤكد وجود نسق اساسي ترتكز عليه كل المظاهر الخارجية للتاريخ ، وهذا النسق سابق على الانظمة البشرية بحيث تستند اليه تلكالانظمة زمانياً ومكانياً ، اي ان هذا النسق قبلي ، بمعنى مشابه لما نجده عندكانت.[4] بل ان د. زكريا ابراهيم يذهب الى ابعد من ذلك عندما يعد البنيوية ابستمولوجيا (اي نظرية في العلم) لانها «تؤكد النموذج» والبناء في كل معرفة علمية ، وتجعل للعلاقات الداخلية والنسق الباطن قيمة كبرى في اكتساب اي علم.[5]

ومن الجلي ان الافكار التي يقدمها الدكتور فؤاد زكريا خطيرة جداً ولا يمكن القبول بها بسهولة ، لانها تسحب البنيوية من منطقة المنهج الى مناطق اخرى كالفلسفة والابستمولوجيا والنظرية . ان اشارة الباحث الى اسبقية المنهج البنيوي على النظرية مثلًا تحيلنا الى الجدل الدائر في حقل البحث الفلسفي بين المنهج والنظرية والذي سبق وان طرحه د. محمود زيدان في كتابه «مناهج البحث الفلسفي» اذ يرى هذا الباحث ان للمنهج دائماً سبق منطقي على النظرية سواء في الفلسفة وفي العلوم الرياضية او الطبيعية او الانسانية لان صدق اي نظرية او قبولها يرجع الى صدق مقدماتها او قبولنا لها ، كما يرجع الى سلامة الانتقال من مقدماتها الى نتائجها . الا ان الباحث يستدرك مبيناً ان المنهج قد يسبق النظرية ايضاً سبقاً زمنياً وقد يتاخر عن اقامة النظرية . فبعض العلوم يسبق منهجها نظرياتها في الزمن ، وقد يتاخر عن اقامة النظرية ، لكن المنهج في الفلسفة متاخر زمناً دائماً عن النظرية او المذهب ، وقد ادرك اقليدس منهج البحث في الرياضيات بوضوح قبل اقامته نظرياته الهندسية حين استنار بما كتبه ارسطو عن ذلك المنهج بالاضافة الى ما افاده من المنطق الجدلي اثناء دراسته طالباً . وقد أقام كثير من علماء الطبيعة بعض نظرياتهم بعد ادراك واضح لمنهج البحث في العلوم الطبيعية ، لكن بعضهم الاخر اقاموا نظرياتهم قبل إمكان صياغتهم منهج بحثهم في وضوح مثل جلبرت وجاليلو ، فلما اقاموا نظرياتهم استطاعوا صياغة مناهجهم بوضوح.[6]

وتأسيساً على ذلك يمكن ان نقول ان البنيوية بوصفها منهجاً حديثاً له ملامحه الواضحة والمتكاملة في الفكر الحديث قد تبلورت من الحوار مع نظرية سابقة ، ومع علم او مجموعة علوم مستقرة ، كاللسانيات والانثروبولوجيا وعلم النفس مثلاً . لكنها ظلت ، من الناحية الاخرى اداة للنظر والتناول والتحليل ولم تتحول الى نظرية او علم او فلسفة او ابستمولوجيا[٧] او أي شيء آخر .

والواقع ان اتجاه د. فؤاد زكريا للنظر الى البنيوية بوصفها فلسفة ليس استثنائياً في الفكر المعاصر . فقد صدرت خلال الثمانينات بعض الدراسات التي تأخذ هذا المنحى ايضاً فقد صدر عام ١٩٨٦ كتاب يدرس البنيوية بوصفها فلسفة كتبه رچارد هارلاند[٨] ، كما صدر كتاب آخر مخصص لدراسة الحركات الحديثة في الفلسفة الاوربية كتبه رچارد كيرني تعامل مع البنيوية بوصفها فلسفة ايضاً .

ومع ذلك فان الاتجاه السائد يعد البنيوية منهجاً ويفصلها عن العلم او الفلسفة . اذ يصف تودورف البنيوية بانها منهج ويشير الى ان المنهج البنيوي قد تطور في مجال (علم اللغة) او اللسانيات ، وقد كان له عدد متزايد من الانصار في جميع العلوم الانسانية وبضمنها دراسة الادب[٩] . ويميز ناقد آخر بين المنهج والايديولوجيا ، فالناقد روبرت شولز يرى ان الماركسية ايديولوجيا بينما البنيوية منهج ، او كما يقول منهجية methodolgy ، لكنها منهجية لا تبحث الا عن وحدة جميع العلوم في نسق جديد من الايمان[١٠] .

ان ما هو مهم في تقديري في التأكيد على اعتبار البنيوية منهجاً لا ينصب على نفي علاقتها بالعلم او الفلسفة او الايديولوجيا ، بل في التمييز بين اشتغالها منهجاً وبين افادتها من هذه الحقول المعرفية . فالبنيوية ، منهجاً ، تتكىء بالتأكيد على علم محدد هو اللسانيات ، لكنها لا تتحول الى علم او الى لسانيات بل تظل منهجاً ، كما انها عندما تخترق ميدان علم اجتماعي كالانثروبولوجيا او التاريخ او علم الاجتماع او علم طبيعي هو علم النفس (السيكولوجيا) ، فانها لا تتحول الى علم اجتماعي او طبيعي بل تظل منهجاً يمتلك خطواته الاجرائية الخاصة لاستغوار آفاق علمية معينة انطلاقاً من أسس منهجية شاملة قابلة للتعميم كنموذج للاختبار وحتى للمقايسة احياناً . ويناقش باحث عربي العلاقة بين المنهج التاريخي وعلم التاريخ . اذ يرى د. قاسم عبدة قاسم ان مناهج البحث التاريخي تتطور في كل مرحلة من مراحل تطور علم التاريخ نفسه ، ومن ثم فإن هناك علاقة جدلية[١١] بين بنية العلم المعرفية ومناهج البحث في هذا العلم بحيث تناسب مناهج البحث المرحلة التاريخية في تطور العلم من جهة ، كما انها تساعد العلم على الانتقال لمرحلة اخرى بمناهج جديدة من ناحية ثانية . ولذا يدعو هذا الباحث الى عدم الفصل بين البحث في المناهج ـ التي يرى انها مجموعة العمليات العقلية الاستدلالية التي تستخدم في حل مشكلات العلم ، وبناء العلم نفسه في مرحلة ما من تاريخه ـ والبحث في العلم نفسه ، ولذا يدعو الباحث الى الجمع بين تطور مناهج البحث في الدراسات التاريخية وتطور علم التاريخ نفسه حيث يرى ان اى حديث عن المنهج بمعزل عن الحديث في العلم ومشكلاته عبث لا طائل من ورائه[١٢] .

وينطبق هذا الامر على علاقة البنيوية بعلم الاجتماع (السوسيولوجيا) عن طريق الدمج بين البنيوية منهجاً والسوسيولوجيا علماً اجتماعياً كما تجلى مثلاً في اتجاه لوسيان غولدمان وانصاره المعروفة بـ (البنيوية التكوينية) . فالناقد محمد بنيس مثلاً يعلن صراحة عن انتماء بحثه الى المنهج البنيوي التكويني عند لوسيان غولدمان الذي ينطلق من اسس سوسيولوجية واضحة . اذ يشير الى ان اقتصار المنهج البنيوي على البحث في القوانين والانساق الداخلية للعمل الادبي والتعامل مع النص بوصفه عالماً نرياً مغلقاً على نفسه وموجوداً بذاته يجعل هذا المنهج قاصراً اذ لا بد من الانفتاح على ما هو خارج النص ايضاً ، لذا يعلن انحيازه الى المنهج الاجتماعي الجدلي الذي يدعو الى ضرورة تجاوز النزعة الذرية في تحليل النص الادبي ، ما دام هذا النص في جوهره مشروطاً بظروف موضوعية خارجة عن ارادة المبدع ، ومنبثقاً عن وضعية اجتماعية خاصة . ويؤكد ان النص الادبي من خلال هذا المنظور يتوقف عن الظهور كلعبة لغوية ، وينفتح على مستوى اعلى من الوعي والادراك ، فيحول النص الى رؤية للعالم ، ذات دلالة اجتماعية . ويخلص الناقد الى قناعة مفادها الاطمئنان الى منهج يقوم على اعطاء الاعتبار لظاهرتين اساسيتين متكاملتين تنحصر الاولى في الطبيعة اللغوية للنص الادبي ، والثانية في طبيعته الاجتماعية الجدلية[١٣] .

الهوامش

١ ـ «جدلية الخفاء والتجلي» د. كمال أبو ديب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٩ ، (ط ١) ص ٧ .
٢ ـ «نظرية البنائية في النقد الادبي» ـ د. صلاح فضل ، القاهرة ١٩٧٨ ، ص ١٦١ .
٣ ـ «الكلمات والاشياء ـ التحليل البنيوي لقصيدة الاطلال في الشعر الجاهلي» د. حسن البنا عز الدين ، دار المناهل ، بيروت ، ١٩٨٩ ، ص ١٦
٤ ـ «الجذور الفلسفية للبنائية» د. فؤاد زكريا ، حوليات كلية الاداب ، الكويت ١٩٨٠ ص ٦ . ٥ ـ المصدر السابق ص ٦ ـ ٧ .
٦ ـ المصدر السابق ص ٩ . ٧ ـ «مناهج البحث الفلسفي» د. محمود زيدان ، بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ١٢٩ ـ ١٣٠ .
٨ ـ Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism & Post – Structuralism,Richard it arland, Menthen, Landon & New York .
9 – Modeln Movements In European Philosophy, Richard Kearney, Mauchester Uniuersity Preas, U.K., 1986 .
10 – Poetics of Prose, T. Todorov,Basil Blaekwell, Oxfovd, P. 247.
11 – Structuralism In Litevature, Robert Scholes, Yale University Preas, 1974, P.2.
١٢ ـ «تطور مناهج البحث في الدراسات التاريخية» ، قاسم عبده قاسم ، مجلة «عالم الفكر» ، العدد (١) ١٩٨٩ ، ص ١٦٩ .
١٣ ـ «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب» ص ٢٣ ـ ٢٤ .

ملف

النزعات الشكلية الجديدة في النقد الادبي الفرنسي المعاصر

ناتاليا رجفسكايا

ترجمة وتقديم ـ د . جليل كمال الدين

جامعة بغداد/كلية اللغات

كلمة أولى :

[اضطرمت معركة (الحداثة) في الآداب العالمية منذ أواخر الخمسينات حتى الآن ، وتجلت بصفة خاصة في الأدب الفرنسي المعاصر . لقد قرأنا الكثير عن الحداثة لاقلام غربية ونقدمَ اليوم الى القارىء الكريم وجهة نظر أخرى في الحداثة المعاصرة بقلم الباحثة الاستاذة ناتاليا رجفسكايا ، العالمة المشهورة في الأدب الفرنسي . إن دراستها تنتظم في ثمانية فصول اصطلاحية ، تحدّث الفصل الأول ـ الذي جاء بمثابة مدخل ـ عن الحداثة في العلوم الانسانية وعلاقتها الوثيقة بالتحوّلات الجارية في علم الأدب والنقد الأدبي ، وقد تجلّى ذلك في الستينات بخاصّة ، حين حلّ النقد الجديد مكان الرواية الجديدة في معركة الحداثة . وفصّل الفصل الثاني في ظروف بزوغ جماعة «تيل ـ كيل» ومجلّتهم (بالاسم نفسه) والتحوّل في عام ١٩٦٨ نحو علم الاشارات وعلم اللغة البنيوي والافتراق عن (الرواية الجديدة) . أما الفصل الثالث فهو يعرّف بشجرة نسب هذه الجماعة وتقاليدها والتقاطع والالتقاء مع التيارات الاخرى . ويتوقف الفصل الرابع عند الشعار الذي رفعته الجماعة من معاداة البرجوازية والثقافة البرجوازية . ويحيط الفصل الخامس بوقائع ونقاط الالتقاء بين الجماعة ورولان بارت ، كما يقدّم نماذج تطبيقيّة لأدب الجماعة الروائي «خصوصاً روايات سولرز ، وبالذات رواية (أعداد) ورواية (دراما)» . أما الفصل السادس فيتحدّث عن الانعطاف نحو التفسير الاجتماعي ـ الاقتصادي للفنّ عند الجماعة . ويفصّل الفصل السابع نسبياً في ماهيّة الجديد والتجديد الذي أتت به الجماعة واللقاء بين الطليعة الجديدة في فرنسا والطليعة الروسية بُعَيد الثورة ، نعني (الشكلانيّين والمستقبليّين وسواهم) . ويختتم الفصل السابع هذه الدراسة باشارة الى مصير الجماعة . أن دراسة رجفسكايا عمل علمي كبير حريّ بالقراءة والتدارس والنقاش ، وقد ترجمنا الدراسة عن الروسية ...]

ـ المترجم

ـ ١ ـ

احتدَمت المناقشات ، في الآونة الاخيرة ، سواء على الصعيد النظري الجمالي أم على الصعيد التطبيقي للفنون الأدبية ، حول طبيعة التجديد في مضمار الفنّ بالذات ، وسبل هذا التجديد وقوانينه ، والمنطلقات التي يمكن ان يتجلّى فيها ، وعلاقاته بالتراث والتقاليد .

وتشغل فرنسا مكانة كبيرة في هذه المناقشات التي تجتذب فنانين ومنظرين في الأدب والفن من أمريكا وأوربا الغربية . بَيْدَ ان الحلول التي تقدّم بها علماء الأدب الفرنسيّون لم تتوصّل بَعدُ الى فهم عام موحّد . ففي الحقبة الأخيرة ، أبدَع الفرنسيّون أعمالاً واقعية تجديديّة على صعيد المضمون الذي كانت بعض تجسيداته الجديدة مرتكزاً للمعرفة الأعمق بالواقع ، غير إنهم ، في الوقت ذاته ، أشاعوا التجريب الشكلي الخالص . فالفرنسيّون بالذات هم الذين طَلَعوا على العالم ، في الخمسينات ، بانجاز «الرواية الجديدة» التي أثارت ضجّة كبيرة ، وكان لها صداها العالمي ، ومقلّدوها ورافضوها .

وفي الستّينات احتلّ «النقد الجديد» مكانة «الرواية الجديدة» وَوَثبت منهجيّة علم الأدب ، ومنهجيّة النقد الادبيّ ، الى مركز النقاش ، طارحةً ، بذلك ، المسائل الملحّة التالية :

ـ مسألة معرفة كنه الأعمال الأدبية اليوم ؛

ـ ومسألة روابط هذه الأعمال بالعالم ؛

ـ ومسألة مدى وجوب تعبير الفنّان عن موقفه من عالمنا المعاصر ؛

ـ ومسألة ماذا يعني الخلق الأدبي بالذات في أيامنا الراهنة .

... وهكذا انتقلت قضايا النقد الى المقام الأول ، الى مركز النقاشات الأدبية ، طارحةً وراءها ، وبالضدّ من كلّ التوقّعات ، تحليل الأبداع الفنّي . وعندما حاول معلّقو المجلّات الفرنسية ، ذات مرة ، رصد حصيلة الستينات في الحياة الفنية الفرنسية ، استنتجوا ، بشبه إجماع ، أن الستينات كانت ، في حياة فرنسا الأدبية ، مرحلة السيطرة الشاملة للنقّد . فالنقد ومهمّاته وغاياته ومنهجيته باتت ، فجأة ، الموضوع الأهمّ للمناقشات ، ليس في أوساط النقاد أنفسهم ، حسب ، بل في أوساط الأدباء ، ومنظّري الأدب ، والفلاسفة ، وعلماء الاجتماع ، أيضاً . وأضحت المناقشات حول النقد أمراً عادياً بالنسبة لمجلّات كانت بعيدة سابقاً عن ذلك .

إن المظهر الأساس المحدّد لهذه العملية ، مهما بلغت مدياتها من التنوع ، هو ، على الأرجح ، إرادة العاملين في هذا الميدان في انشاء بحوثهم على قاعدة برنامجية صارمة في منحاها العلمي ، وتحديد مجمل الظاهرات المحلّلة بادقّ ما يمكن ، وصياغة منهجية علميّة بلغتها الخاصّة بها .

فهذه الارادة بالذات ، هي التي تفسّر ، فيما يبدو ، الشغف العارم بالبنيوية ، الذي وَسَمَ فرنسا بميسمه ، في الستّينات . فقد شهدنا علماء في السلالات العرقية ، وفلاسفة ، وعلماء نفسيّين ، ومنظّرين ومؤرخين في الأدب ، يستقبلون علم اللغة البنيوي ، مع العديد من مفاهيمه ومصطلحاته ، ومناهج البحث التي صيغت بوضوح ، يستقبلونها كأساس يمكن استخدامه لإقامة علم انساني حقيقي مؤهّل للارتقاء الى مقام العلوم الدقيقة . بَيْدَ ان ذلك لا يعدو ان يكون أحد أبعاد العملية . أما بُعدُها الآخر ـ فهو رفض القيم الروحية (وفي مقدّمتها قيم الفلسفة الوجودية و «الأدب الملتزم») التي حافظت على حيويّتها الكبيرة طوال العقد الأول بعدالحرب ، غير ان المثقفين اليساريين جعلوا يتخلّون عنها في الستينات .

إن المؤمنين بالنظرية العلمية والتفكير العلمي يُولون المنهج البنيوي اهتماماً كبيراً ، فهم يحلّلون أوجه ضعفه مثلما يحللون أوجه قوّته ، مستهدفين إقامة العلاقات بين البنيوية ومنهجها والمنهج الجدلي . وتقرّ أبحاثهم ، في هذا المضمار ، بالبنيوية منهجاً في التحليل ، لايرتضونه الا بالنسبة لبعض الأبحاث الموضوعية ، فهم لا يرونه مؤهلًا للحلول محلّ المنهج الجدلي ، ولا يتقبلونه أساساً لادراك الواقع ادراكاً حقيقياً علمياً . وهم لا يعتقدون ان المولع بالبنيوية مضطر ـ بالضرورة ـ الى تقليص نشاطه الفكري والسياسي ...

الحق .. ان موجة البنيوية بلغت ضفاف النقد وعلم الأدب ، متأخرةً عن مديات انتشارها في العلوم الانسانية الأخرى . بَيْدَ انها ، في هذا المنطلق ، باتت موضوعاً للنقاشات الأشد حيويّةً وحماساً ...

ـ ٢ ـ

إن دراستنا هذه لا تضطلع بمهمة تحديد خصائص وسمات النقد البنيوي الفرنسي ، في جميع أنشطته . بل ان مهمتها بحث منطلقات مجموعة «تيل كيل» ، ذات العلاقة الوثيقة ببنيوية الأشارات (رولان بارت) ، التي كانت في الستينات ناشطة للغاية في نشر البنيوية في كلّ ما يخصّ نظريّة الأدب . إن ما يجعل هذه المجموعة جديرة باهتمام المتابعين والباحثين ، ليس تعلقها بالمنهج البنيوي بقدر ما هو طموحها البالغ للقيام بعمل ثوري تجديدي ، وموقعها البالغ الأهمية بالنسبة لذلك البعض من المثقفين الفرنسيين ، الذين اصطلحوا على تسميتهم «بالمثقّفين اليساريّين» ، ذلك ان هذه المجموعة (تيل كيل) تعكس بدقّة مظاهر البلبلة والاضطراب السائدين في أفكار هذا «اليسار الثقافي» ...

● ماهي (تيل كيل) ؟ ومن هم (التل كيليون) ؟

ـ إنهم جماعة من الأدباء الفرنسيين ، صغيرة ، يتزعّمها فيليب سولرز ، وتصدر مجلّة وسلسلة كتب (بالاسم نفسه) . وهذه السلسلة تصدر عن (منشورات أديسون ده سوي) . ومن أقرب مساعدي فيليب سولرز (ج . كريستيفا ، وج . ريكاردور ، وم . بلايني وج . جينيت وغيرهم) . أما ج . ب . فاي ، الذي نهض بدور هام في نشاط هذه الجماعة ، فقد غادرها عام ١٩٦٧ ، وانتقدها بقوّة . وما لبث ان أسّس مع الشاعر ، والعالم الرياضي ج . روبو ، «جماعة شانج» ! ان تركيب مجموعة «تيل كيل» غير منسجم ، ويثير أعضاؤها في ما يكتبون جملة ضخمة من القضايا الأشدّ تنوعاً وتعقيداً .

ومن هنا ، فإن هدف هذه الدراسة هو متابعة نشاط المجموعة ككلّ ، وتحديد دورها ومكانتها في الأدب الفرنسي المعاصر ، وإضاءة العناصر الرئيسية في برنامجها البحثي .

صَدَرت مجلّة «تيل كيل» فصليّة ابتداء من ربيع ١٩٦٠ . وكان المقصود منها ، في البدء ، ان تكون مجلّة أدبية محضة لا تُعنى ألا بالتجريب في مضمار الشكل الفنّي . فالعالم ، حسب تصريح المجموعة ، مدرك كما هو ، مدرك كما يكون (كما هو : بالفرنسية «تيل كيل» ومن هنا اسم المجلّة بالذات) . وكان القائمون على المشروع يعتقدون ان الدور الذي ينبغي ان يقوموا به هو بالذات : البحث عن أنماط جديدة لسبر غور العالم ، وتشخيصه وليس رفضه أو نفيه . بَيْدَ ان أموراً عديدة تغيّرت منذ ذلك الوقت (قبل ثلاثين عاماً) ، مما يسوّغ لنا التحدّث عن بعض مظاهر تطوّر هذه الجماعة .

كانت الأعوام الثلاثة الاولى ـ كما يقول سولرز نفسه ـ تشكّل مرحلة الانتقاء والمراوحة ، والبحث عن النهج الواجب انتاجه . فقد كانت الجماعة تنزع ، على نحو خاصّ ، الى إعادة النظر بتقاليد الرواية الفرنسية بعد الحرب ، والى وضع حدّ لما دُعي (بأدب «الشهادة») ، والتحرّي عن اشكال وصيغ جديدة .

أعلن «التيل كيليون» ، منذ البداية ، ان غايتهم هو تحليل العمل الفني والادبي ، بصفته هذه ، بعيداً عن كل سياق وكل مؤشر «دخيل على عالم الأدب» ، وحدّدوا ، بالتالي مكانهم في الصراع بين النقد «الجديد» والنقد «التقليدي» . واهتموا ، في الوقت ذاته ، بنشر ظواهر أدبية ، ما زالت ، حتى ذلك الوقت ، في منطقة الظلّ ، الا انهم يعتبرونها ـ ولديهم ما يبرّر ذلك ـ أساسا لاجتهاداتهم النظرية (وخاصة إبداعات الناقد والكاتب المسرحي . آرتو ، الذي كان قد حاول ، في الثلاثينات ، الاضطلاع باصلاح في المسرح الفرنسي ، بروحيّة البنيوية ، والذي جَعَل مسرحه المدعو (مسرح القسوة) ، يلفت أنظار المدافعين في الستّينات عن مسرح النزوع نحو الحداثة ... اضافةً الى كتابات ج . باتاي ، وف . بونج ، ولوتريامون) .

ولم يَلبَث أعضاء جماعة «تيل كيل» ان افترقوا في غمرة بحثهم عن نهجهم الخاص ، عن «الرواية الجديدة» التي كانوا قد ساندوها ونشروها في بدايات نشاطهم . وكانت الندوة حول الأدب الجديد ، (في سيريزي لاسال) أبرز المعالم المبكّرة في تاريخ «التيل كيليّين» . فقد أظهرت هذه الندوة جدلًا محموماً حول الرواية ، تزعّمه ميشال فوكو ، أحد أشهر فلاسفة فرنسا في أوائل الستينات (وبالمناسبة فقد انبرى ، مؤخراً ، للاضطلاع بتأويل بنيوي لتاريخ الفلسفة والعلوم الانسانية) . وقد أبرز هذا الجدل الساخن الخلافات الناشبة بين جماعة «تيل كيل» و أ . روب غرييه الذي وَصَفت الجماعة تجاربه بالشكلانية المحضة ، «وبالمذهبية الوصفية» القائمة على التزيين ، والغريبة عن جوهر الأدب . وقد أعلنت الجماعة نيتها في صياغة تنظيرات أوسع بهدف إعداد أرضية منهجيّة لتحليل النصّ (مهما كان نوعه : الشعر أم النثر أم النقد) . وأعلنت كذلك ، ضرورة إضاءة الخلفية الاجتماعية للنشاط الأدبي ، وذلك بملاحمة النظريّتين : «نظرية الكتابة» و «نظريّة الفعل الأدبي» .

وتحوّل «التيل ـ كيليّون» الى علم الأشارات ، وعلم اللغة البنيوي ، الأمر الذي أثّر ، أبلَغَ التأثير ، على قاعدتهم البرنامجية النظرية . وغدا أحد مبادئهم

الأساسية (التي قوبلت بترحيب بالغ من قبل الأدباء الفرنسيّين الشباب) فيما يخصّ نظرية الأدب، نقل منهج التحديد البنيوي المختصّ بعلم اللغة الى منطلق تحليل العمل الأدبي. وقد نشروا مبدأهم هذا في الندوة الشهيرة بندوة «كلوني» (المكرّسة للعلاقات بين علم اللغة والأدب، نيسان ١٩٦٨، بتأييد ودعم مجلّة «النقد الجديد»، منظّمة الندوة).

وتدريجياً طَرأ التحوّل على «نظرية الفعل الأدبي»، التي كان «التيل ـ كيليّون» يتحدّثون عنها في (ندوة «سيريزي») . وقد حدّد ج . فاي هذه التغيّرات «بانتقال من أدب كان يقدّم نفسه كتشخيص الى أدب يقدّم نفسه كمغيّر، يظلّ، في ذات الوقت، على تمام التنبّه الى التغيّرات على أصعدة اخرى»[١] .

ـ ٣ ـ

يمكن اعتبار عام ١٩٦٨ عام بلوغ الذروة خلال العقد الستّيني، العقد الذي ظَهرت فيه جماعة «تيل ـ كيل» .

ففي هذا العام، وقفت الجماعة كتلة موحّدة في (كلوني) وأشهرت خطابها، بنشرها، في سلسلة نشرات «تيل ـ كيل»، العديد من النتاجات التي تسمح بالحديث عن برنامج مرسوم مقدماً، وعن وحدةٍ ما بين جميع اعضاء المجموعة . ففي هذا العام (١٩٦٨) وَجدت المجموعة مفيداً ومناسباً نشر كتابها الموحّد، المعنون، «نظرية المجموع»[٢]، الذي استهلته بمقدمة لها قوّة البيان، يضمّ أهمّ كتابات «التيل ـ كيليّين»، المنشورة في الصحافة، وهو مرفق بثبت بمؤلّفات أعضاء المجموعة .

فلنتفحصْ، إذاً، البيانات الأشدّ تمثيلاً لمنظّري المجموعة، موضوع المتابعة البحثيّة .

إن محرّري الكتاب الموحّد (المشار اليه آنفاً) قد ركّزوا، في غمرة مساعيهم لاختيار النتاج الأشد تمثيلاً لبرنامج المجموعة من بين كلّ كتابات زملائهم التي نشرتها أساساً مجلتا «تيل ـ كيل» و «النقد الجديد»، ركزوا على ثلاثة نتاجات ذات أهمية استراتيجية بالنسبة لتنظيرات أعضاء المجموعة . وهذه، بالذات، هي نتاجات الفيلسوف م . فوكو، ومنظّر الادب وعلم الأشارات ر . بارت، والعالم اللغوي ـ عالم الاشارات ج . دريدا، الذين يتمتّعون، بنفوذ بالغ، بين المثقفين الانسانيّين الذين ارتضوا مناهج البحث البنيوية.

وهكذا، فان صدور كتاب «نظريّة المجموع» يوضح ان مؤلفيه ملتزمون بالطريق الذي قطعوا . وتشهد مقدّمتهم بأنهم يعتبرون نشاطهم الذي يبتغي إعادة صياغة المبادىء الادبية، نشاطاً مجدياً .

والحقّ ـ أن أحداث ايار ١٩٦٨ في فرنسا قد تركت تأثيرها البالغ على جماعة «تيل ـ كيل» . فقد نشرت المجلّة (مجلة تيل ـ كيل) في عددها الصادر صيف عام ١٩٦٨، وثيقتين: («هنا ثورة .. والآن سبع نقاط») و («تيل ـ كيل» أيار ١٩٦٨)، كان مفادها ـ ان الجماعة قد حدّدت موقفها من أحداث أيار ضدّ الايديولوجية البرجوازية الصغيرة واليسارية .. التي تخاطب المشاعر العفويّة لدى الجماهير، وتنادي بالرفض المطلق . وأعلنت الجماعة تعلّقها بالثورة الاجتماعية والنظرية العلمية .

بَيْدَ اننا مدعوّون للقول ـ رغم استباقنا للأمور قليلاً ـ ان جماعة «تيل ـ كيل»، رغم تصريحاتها هذه، مالبثت ان غَطست في مثاليّة اليسار المتطرّف أو ما يدعى «بالطفولة اليسارية» . وقد تجلى ذلك، بأوضح ما يكون، عام ١٩٧١، حيث انحاز شطر من الجماعة، بقيادة سولرز، بشكل سافر، الى مواقع اليسار المتطرف .

لقد أوضح فيليب سولرز، في معرض التعريف ببرنامج جماعته، عام ١٩٦٨، ان أعضاءها كانوا يستهدفون، منذ البداية، هدفاً مزدوجاً: «إنتاج نظم شكليةجديدة ... وتنظير هذا الانتاج»[٣] .

وعلى العموم، فان اكتساب الجماعة وعيها النظري، قد تطلّبها، بالضرورة، وقبل كل شيء، تحديد مكانها من تاريخ الأدب الفرنسي، وارتباطها أو تقاطعها مع التقاليد .

إن لجماعة «تيل ـ كيل» تقاليدها الراسخة، وهي لا تنكر هذه التقاليد، رغم ادّعائها المستمر بالتجديد . فأعضاء الجماعة ينطلقون ـ محتذين حذوَ الأسلاف والحلفاء من بين فلاسفة الفنّ البرجوازي ومنظّريه ـ من اعتقادهم الراسخ بتقاطع الادب الأوربي مع تاريخه وتقاليده، في حدود القرنين التاسع عشر والعشرين، تقاطعاً حاسماً . وفي قاموس الجماعة الكلمي تترادف كلمات أمثال (تقاطع، قطيعة، كسر) ونجد ذلك بشكل كثيف، في مجلّة «النقد الجديد» . لقد حلّل الفيلسوف ميشال فوكو هذه المسألة، تفصيلاً، في كتابه «الكلمات والأشياء»[٤] ـ وهو لا يعالج في كتابه هذا قضايا الثقافة، حسب، بل يعالج، أيضاً، كامل منظومة المعرفة الغربيّة، ويحدّد معالم التقاطع مع التقاليد بفرويد وماركس ونيتشه ومالرميه . ودون شكّ، ترك كتاب فوكو هذا تأثيره البالغ على نظرات أعضاء الجماعة، رغم ان المصطلحات، ذاتها، تعود الى نظريّة المعرفة لدى الفيلسوف (باشلار) . فبعض علماء الجمال يربطون هذا التقاطع بالانطباعيّة، بينما يربطها بعضٌ آخر بالتكعيبية . أما جماعة «تيل ـ كيل» فهي تحدّد هذا التقاطع، على صعيد الآداب، بمالارميه، ولوتريامون، وبذا يكون جوهر الفنّ ذاته قد تغيّر، بزوال أساسه الأولي، الذي كان يعتمد عليه، أي صورة العالم الواقعي . وتقود هذه المقولة الى القضاء على مسألة الواقعية، و «تأكيد حقّ» كل نوع من الفنون غير التشكيلية، بادعاء لعب دور الفنّ الاكثر «تقدمية» و «ثورية» !

إن منظّري جماعة «تيل ـ كيل» يؤرخون تجذّر «شجرة نسبهم» الثقافي والأدبي بفترة «التقاطع والكسر»:

ـ [يترتّب علينا، من أجل الدقّة في تحديد البعد التاريخي لما «يجري» ان نمضي أبعد من نتائج يمكن حصرها بين العامين ١٩٢٠ و ١٩٣٠ (سوريالية ـ شكليّة ـ توسّع علم اللغة البنيوي) .... لنضع بشكل قويم تحفّظاً أشدّ تجذراً مثبت تاريخياً في نهاية القرن الماضي: لوتريامون، مالارميه، ماركس، فرويد][٥] .

وبالطبع، فإن هذه الأشارات الى التقاليد تقترن بنداءات لتحطيمها وتجاوزها، وهي أعراض مميزة لمجمل فنّ الحداثة والحداثويّين، تشير الى تهافت الجماعة الشديد في رغبتها بتصوير نشاطها الخاص نشاطاً ملتحماً بالسياق المنطقي لتاريخ الأدب الفرنسي، وكأنّ كل تطور هذا الادب يمهد له .. ولنفصل شيئاً ـ

فبالنسبة لمنظري جماعة «تيل ـ كيل» ، فإن كل أدب تقليدي هو ، بالضرورة ، برجوازي ، وكل أدب «برجوازي» لابدّ من مماثلته بالسلطة ، وبرأس المال . وحين يستشهد «التيل ـ كيليّون» بمناسبة وبدونها ، ليس فقط بماركس ، بل وبلنين ، ايضاً ، فإنهم لايأخذون ، مع ذلك ، بنظر الاعتبار ، المقولات اللنينية عن الثقافتين ، من اجل ايجاد الحلول للمسائل التي يطرحونها . ولعلّ هذا هو السبب في انهم لايحتفظون من كل ثقافة الماضي وأدبه إلا بالنزعة الطليعية (طارحين بعيداً كل ما تبقى ، بما في ذلك الواقعية والواقعية الانتقادية ، مثلًا لاحصراً) . وهم يقدمون تصوراتهم للأدب (وسولرز يؤكد على هذه النقطة) ، على اساس اعمال الأدباء والفنانين الذين يقعون على خطّ التقاطع مع التقاليد ، والذين تقاس مدى أهميتهم بـ«رقم مضاعفة الرفض النظري ـ الشكلي»[٦] . ويضيف سولرز الى لائحة الأسماء التي تتردد على نحو مستمر :

مالارميه ، ولوتريامون ، وأرتو ، وباتاي ... يضيف اسماء ـ دانتي والمركيز دي ساد .

والى ذلك كله ، ينبغي التأكيد على ان منظري جماعة «تيل ، كيل» يقيسون رفض الفنان الجمالي المشدد برفضه القاطع لمجمل المجتمع البرجوازي . ويؤكدون ان الرفض المشدد المعادي للبرجوازية ، من جانب الفنان ، يكتسي الشكل الجمالي ، بالضرورة ، وهذا شيء يختصّ به الفنان أساساً . وعلى صعيد آخر ، فانه لا يمكن إغفال ان جماعة «تيل ـ كيل» لا تقصُر فكرة «التقاطع» على مضمار الأدب ، ولا حتى على مضمار الفنّ بمجمله . ففي رأيهم ـ وهم هنا يتّفقون مع الفيلسوف ميشال فوكو ـ ان «خَرقاً» واضحاً جداً قد تم ، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، في منظومة العلوم الانسانية عموماً . وهم ـ كما سبق ان أشرنا ـ يقتفون اثر الفيلسوف ميشال فوكو الذي يربط بهذا التقاطع والخرق والقطيعة مع التقاليد اسماء ماركس وفرويد ونيتشه ومالارميه ، يقتفون اثره فيتحدّثون عن لوتوريامون ، ومالارميه ، وماركس ، وفرويد ، كفنّانين ومفكّرين يترامى عطاؤهم عند منبع الفنّ الجديد ، والمعارف الانسانية الجديدة كافة .

إن هذا الاختيار الانتقائي ، وهذا الخليط من الاسماء إنما يعكس ، بمنتهى الجلاء ، نزعات المثقّفين اليساريين ، الذين يرفضون العالم البرجوازي ويتمسكون بقوّة برفضه القاطع ، ويتورّطون في أشدّ الأفكار بلبلة بالنسبة لاختيار طرق هذا الرفض وأشكاله . فهؤلاء المثقّفون لا يتبنون فرويد ونيتشه وماركس إلا من وجهة معيّنة بالذات ، وجهة كونهم قد تحدّوا عالم البرجوازية وانتفضوا على تصوّراته ورؤاه ، في ميادين الفلسفة والأخلاق وعلم النفس والاقتصاد السياسي .

تُرى ، أين يكمن الخَطل هنا ؟

إن الخَطل يكمن في ان رفض الحضارة البرجوازية بكلّ معطياتها ، غالباً ما يتحوّل لدى جماعة «تيل ـ كيل» وأضرابهم ، ونظرائهم ، الى عدمية يسارية ، عاجزة عن فهم تناقضات هذه الحضارة بروح جدليّة . وهكذا ، إذا كان أدب الماضي كلّه ، حسب قول جماعة «تيل كيل» ، مشبعاً بالايديولوجية البرجوازية بحيث يغدو محصلة لها ، فان الجماعة التي تنكر هذه الايديولوجية ومعطياتها ، تدحض الايديولوجيات جميعها ، عموماً ، وتحاول إحلال العلم محلّها ... إن الهدف الوحيد لنظريّة الأدب في تصوّر الجماعة هو ان تكون علماً . وليس صدفةً ولا اتفاقاً ان العنوان الثانوي لمجلّتهم «علم اللغة ـ التحليل النفسي ـ الأدب» قد حلّ محلّه عنوان آخر ، عام ١٩٦٧ ، هو «علم ـ أدب» ! إن الجماعة تعتبر مستوى نموّ العلم مقياساً لمدى نموّ المجتمع ، بل انها تجزم ـ ان التقدّم العلمي هو الذي يحدّد التقدّم الاجتماعي ...

بَيْدَ ان جماعة «تيل ـ كيل» ، ما لبثت أن أدخلت على برنامجها تصحيحات جديدة . فقد أعلنت في خريف عام ١٩٧٠ انها تعتبر انه قد تمّ تنفيذ برنامجها الذي لخّصه العنوان الثانوي للمجلّة «علم ـ أدب» ، وانها تضع في مقدّمة مساعيها (الآن وصاعداً) ، الفلسفة والسياسة ، محدّدة بذلك ـ ميدان اهتماماتها الجديدة . وابتداء من عددها (الثالث والأربعين) ، حَملَت مجلّة «تيل ـ كيل» العنوان الثانوي «أدب ـ فلسفة ـ علم ـ سياسة) ، بل ان هيئة تحرير المجلّة أدلت بمثل هذا التصريح : «لقد أصبح الصّراع الفلسفي ، اليوم ، المعقل الحاسم ، بالنسبة لنا»[٧] .

إن هذا التصريح يلقي شيئاً من الضوء على تطوّر الجماعة ، التي تحولت ، في مجرى العقد السادس من القرن ، من دراسة خصوصيّة الأدب ، الى رفض هذه الخصوصيّة ، بكل بساطة ، مسلّطة بعنف النقد حيال الشكليين الروس في العشرينات والثلاثينات من قرننا هذا ، رغم انها بدأت نشاطها بدراستهم بشغف ، معتبرة الأدب غضناً متفرعاً من شجرة الفلسفة ...

ـ عن الروسية ـ

الهوامش

● **تكتفي المجلة بالفصول الثلاثة من الدراسة نظراً لضيق المجال .**

(١) فرانس نوفيل ، باريس ١٩٦٧ (٣١ أيار ، عدد ١١٢٨ ، ص ٣١) .
(٢) يُراجع ـ تيوري دانسايل ، مجموعة «تيل ـ كيل» ١٩٦٨ .
(٣) المصدر ذاته ، ص ص ٣٩٢ ـ ٣٩٣ .
(٤) يُراجع ـ م . فوكول ، الكلمات والاشياء ، باريس ١٩٦٦ .
(٥) تيوري دانسايل ، ص ٨ . (مصدر سابق) .
(٦) ف . سولرز ـ لوجيك باريس ، ١٩٦٨ ، ص ص ٩ ـ ١٠ .
(٧) «تيل ـ كيل» ١٩٧٠ ، العدد الفصلي (خريف ، العدد ٤٣ ، ص ٢ .

ملف

إشكاليات الجدل المعرفية بين النقد والأسلوبية

د . عمران الكبيسي

الجامعة المستنصرية ـ كلية الاداب

أولا :ـ التساؤل :

استقطبت اللّسانيات إهتمام المحدثين من علماء الفكر والفن ومستهوتهم في التطلع الى الاستفادة من تطورها ، واستعارت من اللغة فيما استعارت نحوها وبلاغتها وصرفها ونقدها ، فاستنطقت كلّ فرع بمنهج جديد له مصطلحاته واجرائيّاته ومفاهيمه المغايرة لمناهج الأقدمين .

فيما يقوم به الأدب تقوم به الشاعرية ، وما يقوم به النقد تقوم به الأسلوبية ، وما يقوم به النحو تقوم به النّحويلية ، وما تقوم به البلاغة تقوم به التّوليديّة ، وما يقوم به تاريخ الأدب تقوم به البنيوية .

وبغضّ النّظر عن صحة هذه الفرضيّات من خطلها ، فقد تهافت نقّاد الكلمة على معطيات اللسانيّات ومقولاتها في دراساتهم ، فاعطوا اللسانيات وفروعها المعرفيّة الضوء الأخضر في اقتحام مواضعاتهم الاصوليّة ، ولا ضير ما دامت اللغة وسطاً مشتركاً بين الأسلوبية والنقد ، وعنّ البعض في خضمّ هذه الموجة . ان النّقد غير قادر على تطوير تقنيّاته والاعتماد على ذاته ، فلا بأس في ان تعدو الأسلوبية على حماها وتنصره وتغذيه بدماء جديدة ، فافضى التّداخل وتمازج الاختصاص الى جدلية معرفيّة تعاضل شأنها .

فهل عجز النقد عن تطوير اجرائياته بنفسه ، وهل بُهر النقاد بمدونات الاسلوبية فتعكّزوا عليها ظناً منهم أن الاسلوبية هي النقد ، أم أن فروع اللسانيّات هي الاخرى تطورت لتستوعب جلّ الفروع المعرفيّة وتحتويها ؟

لقد كان لتركيز الاسلوبية على اللغة شأن في دفع التصور الذهني المعجب بها ، أنها عادت بالنقد الذي فُطر لغوياً ، واستحوذت عليه فيما بعد ، الأفكار الفسفية ، وغزته النّظريات المعرفية الى فطرته الاولى فقرّ الوليد بحجر أمه ، وعادت الارض لمالكها الرسمي . وفات عليهم ان المرء قد لا يحشر مع أمه وأبيه وإنّما مع من هوى وأحبّ ، وان فالح الأرض هو مالكها الحقيقي ، وليس الإشكال الفكري في النسب والقرابة وإنما في الرّؤيا والتّصوّر والوظيفة . وفي خصم هذا الجدل الأصولي انتعشت فكرة استبدال النقد بالأسلوبيّة ، بعد ان كان الادعاء أن الأسلوبية وريث عاق للبلاغة ، فما المسوّغ لهذا العدول والانزياح من البلاغة الى النقدّ في الوقت الذي ينفي اللسانيّون ان النّقد نظير للبلاغة !

فهل سيؤول تواصل الجدل المعرفي بشأن استبدال هذا بذاك وتصاعده ذروياً الى واقع مسلّم به على الرّغم ممّا بينهما من تقاطع وافتراق ؟ وما هو مستقبل هذه العلاقة وشكلها ، وكيف تفرز في أصول المنطق المعرفيّ ؟ أهي علاقة ناسخ بمنسوخ ، وتابع بمتبوع ؟ أهي علاقة تضادٍ أم نقص وتكامل ، أم هي نمط من الاستقلال النّوعيّ المتوازي ؟ وهل يعدّ خضوع النقد للأسلوبية اليوم حلولا أم هو احتمال أصيل بدخيل وأثيل بمستحدث ؟ أم كما يراها البعض علاقة داخل بداخل وداخل بخارج[1] او علاقة خصوص في عموم ؟

ومن الفرضآت الوثيقة المنجزة ، ان الاسلوبية : «من حيث هي علم للأسلوب ثم من حيث هي متصوّر مقترن بمعطى الظّاهرة الادبية تستوجب بالضرورة علاقة ما بالنقد الادبي ، سواء أكانت علاقة إجراء أم علاقة إذعان ، وسواء أكانت علاقة إثبات أم علاقة انتقاء ، فالأسلوبية والنقد الادبي مقولتان لا يخلو أمرهما أصولياً من إحدى وقائع ثلاث : إمّا أنْ تتواجدا ، وإما أنْ تتطابقا ، وإمّا ان تنفي إحداهما الاخرى»[2] .

إنّ هذه الافتراضات وقائع حديّة ، نرى حضور طرف منها ينفي حضور الطّرف الآخر ، وترى السّلب منقطعاً عن الإيجاب ، ولا توفّر اختبارية علمية أو منهجية ، فضلًا عن ابتزازها موقفاً وثوقياً لمصادرات مفهومية جاهزة تقود الى التّرجيح المطلق .

بينما يفضي الواقع الى أنهما تتواجدان معاً في معطى ، وتتطابقان في منحى ، وتتنافيان في مرمى . وما يزال التّردّد في البتّ والقطع وعدم اليقين الطّابع الصّريح في المنازلة لا سيّما في الأسلوبية التي تتعاقب على منطوقاتها فرضيّات إذا سلّمنا جدلًا بتماسك منطلقاتها الأساسية فإن فروعها تفيض بالتشابك والتقاطع . فعلى سبيل المثال ، نجد أشهر إثنين من علماء اللسانيات يختلفان حول موضوع العلم ، فجاكوبسن يصرّ على دراسة الجمل الأدبية او الشاعرية حتى إذا خالفت قواعد النّحو ، بينما يصر تشومسكي على استبعاد كلّ جملة تخرج عن أصوليات النّحو[3] .

وتتعدد الاتجاهات من أسلوبية نوعية ، الى اخرى كمية ، ومن أسلوبية تعبيرية الى ثانية أدبية وثالثة بنيوية وقد فُتحت ابواب الاجتهاد على مصاريعها . ومهما قيل أن الرياح لا تقتلع الأبواب المشرعة الا يكون هذا التّشتت مدعاة للتوجّس ؟ الذي يحد من درجة الوثوق بالاسلوبية ومعطياتها المعرفية .

ثانياً :ـ

الأصولية في مباحث النقد والاسلوبية :

بين التفكير الأصولي ، وفلسفة المعارف في أي علم ـ يستنطق على سنداتٍ الطرق ـ تكامل منهجي ، يثير تخطيه إشكالًا منطقياً يحجب بعضاً من وجوه الانتفاع بمعطيات البحث الموضوعي الجادّ .

ولئن اقتصرت غايات الدّرس اليوم على البحث في ماهيّات الاشياء ، وتثبيت المبادىء وتحديد الفرضيّات والبديهيّات ، وتشخيص مادة العلم ، وتقديم فرائض وظائفها وطرائق إخصابها ، فالتفكير في الأصول يشفّ عن عمق الرّكائز التأسيسية ، وعن سلّم نموّها الزماني ، وسلسلة ارتقائها . وليستقيم التصّور وتشدّ قدرة الإنجاز لابد ان يقترن بموازنة المثيل بنظائره ، والعلاقة بأطرافها . وهذا ما دأبت عليه سنّة البحث منذ ظهور الحركة العلمية ، وشيوع نظريات دارون في النّشوء والارتقاء ، ومحاولة برونتيع تأصيلها في الأجناس الادبية .

وعلى صعيد المعارف السّائدة اجتذبت الفكر العلماني ظاهرتا الحداثة والمعاصرة توأمين لمنحنى تطور متسارع المفارقات في علوم النهضة الغربية ، الحديثة ، التي ما فتئت نهضتنا العربية المعاصرة تتعكّر عليها ، لافتقارها الى مبدأ أصولي يربط النقد بفلسفة محلية في منهج بحث واضح .

ولقصور رؤية المنظر العربي الذي لم يتكيّف بعد ضمن مجموعة مدرسية يذوب فيها الجزء بالكل ، غابت التيارات العربية الفاعلة ، وتغلب منحنى الاقتراض والاستدانة فيها على منحنى الاستثمار القومي ، فمزجنا ما عندنا بما عندهم ، ان لم نقل استعضنا بما عندهم عما لدينا ، ولم نعد نأبه بما يلفت النظر الى أننا في الهمّ شرق بل تفاقم التّطرف بنا الى درجة فقدان الحياد العلمي في التصدي للظواهر ، حين انحاز المفكرون للدخيل وانتصروا له على الأثيل ، حتى جاءت مجاذباتنا التّصاعدية والتّنازلية موسومة بشحنة البؤرة السّببية التي ارتكزت عليها أساسيات الفكر الغربي العلماني ، ولم تعد موازناتنا متكافئة .

وإلّا فأصولية النقد العربية فكرية قديمة ارتبطت بنشوء الكون وصاحبت الخليفة منذ فطرتها نقداً عاماً ، قبل أن يختص النقد بالادب ويرتبط به وهذا مايشير اليه القرآن الكريم .

بسم اللّه الرّحمن الرّحيم : «وإذْ قالَ رَبُّكَ لِلْمَلائِكَةِ إنّي جاعلٌ في الأرضِ خليفةً قالُوا أتجعَلُ فِيها مَنْ يُفْسِدُ فِيها وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ ونحنُ نُسبِّحُ بحمدِكَ ونُقَدِّسُ لكَ قَالَ إني أَعْلَمُ مَالا تَعْلَونَ»[٤] فالنظرية النقدية العربية مطلقة مبنية على الحرية والصراحة والعلم ، ومؤسسة على القيمة المعرفية فالملائكة تستفسر من اللّه مستفهِمة بالحجج والثوابت المعيارية . بسم اللّه الرحمن الرحيم : «ولقدْ خلقنَاكم ثُم صَوّرْناكم ثم قُلْنا لِلملائكةِ آسجُدُوا لآدمَ فَسَجَدُوا إلا إبليسَ لَمْ يَكُنْ مِنَ السّاجِدِين . قَالَ ما مَنَعَك ألّا تَسجُد إذْ امَرتُك قالَ انا خيرٌ مِنْهُ خَلَقْتَني مِنْ نَارٍ وخَلَقتَهُ مِنْ طِينٍ»[٥] هذا نقد عام مسبب معيارياً من وجهة نظر ابليس الخاطئة أما حين يرتبط النقدُ بالكلام والتّصور العربي ، فيأخذ بعداً أعمق بكثير ممّا يظنّ البعض .

وليس صحيحاً ان النقد العربي قبل الإسلام وإبان ظهوره كان ذوقياً سطحياً عابراً وجزئياً يكتفي باللمحة السريعة والإشارة العابرة والانطباع السائج دائماً ، وهو مالقّننا به أساتذتنا ونلقّن به طلباتنا اليوم . بينما يذكر القرآن عن العرب وعن طريقة نقدهم واصفاً إيّاهم بقوله عنهم ـ والإشارة الى الوليد بن المغيرة الذي حكّمه العرب في القرآن ـ بسم اللّه الرحمن الرحيم : «إنّهُ فَكّرَ وقَدّرَ ،فَقُتِلَ كَيْفَ قَدّرَ ، ثُمَّ قُتِلَ كَيفَ قَدّرَ ، ثُمَ نَظَرَ ، ثُمَّ عبَسَ وبَسَرَ ، ثُمَّ أَدْبَرَ وآسْتَكْبَرَ ، فقالَ إنْ هذا إلّا سِحْرٌ يُؤثرْ »[٦] .

هكذا عرَف العرب أخصّ خصائص النقد كما تريدها القراءة المتأنية اليوم ومنهج الكتابة ، فجمع أطراف التواصل البلاغي باثاً ومستقبلًا ونصاً كما تُظهر بلاغة الآية ، ولكن انعدام التدوين ، واعتماد الرّواية هو الذي صيّر النقد الادبي عابراً ، في الوقت الذي أصلّ فيه النقد لكل العلوم العربية : عروضاً وقوافي وضرورات وبلاغةً ولغةً ، ففيه تتمازج الاختصاصات وفيه تفضّل الأنواع والأجناس ، وهو يستفيد من كلّ العلوم ، وقد يستظل بظل واحد منها .

فالنقد عند العرب ظاهرة فطرية غريزية ، يهذّبها الذوق ، وينميها العلم ، وتصقلها الممارسة . مادتها الأدب وموضوعها الجمال والحقيقة ، وحدّها المعيار ، وغايتها معرفية ، ووسائلها لا تستقر على قرار . ولكلّ جيل طرازه وتفكيره . ولا يختلف الأمر بالنسبة الى الأمم الاخرى ، ولكن مما يسيء الى النقد المعاصر كثرة من عالج الصيغ الادبية «بمقولة نقدية بعيدة كلّ البعد عن علوم الأدب ، ووقعوا في شرك الشّرح والتفسير ، وأكدوا على مجموعة الوشائج التي تربط الصّنيع أو صاحبه بالوسط والعرق والجنس والزمن ، وأوّلوا في أحسن الحالات ، الأثر بالعلاقة الاجتماعية والاقتصادية والانتولوجية مستعينين دوماً بمقولات غير أدبية»[٧] . ولكن هل تدفع أساءة النّقاد الى سبق هو أخطر مآلًا وأسوأ حالا . حين نتجاهل مسيرة النقد الطويلة وما قدّمته التجارب العديدة ؟ ثم ألا تشفع الأصولية الصلبة أمام هشاشة الماهيّات وإنْ بدت البديهيّات والفرضيّات جادّة في الأسلوبية التي ما زال عودها نحيفاً لمْ تعكره الأيام ولم تختبره التجارب .

لقد تقلّب النقد بين فطرته اللغوية ، ونزعة البلاغة التعليمية . والى نظر المعارف الفلسفية وتطويع المناهج العلمية ونظريات علم النفس والاجتماع ، فصمدت مرونته ولم ينكسر عوده ، فهو ما يكاد ينحني حتى يستقيم ثانية مؤكداً صلابة قوامه وصدق حدسه ، وطول باعه . والأسلوبيّة أياً كان معناها ومبناها ، غريبة الأصول والفصول . وفي الوقت الذي لايجاوز عمرها نصف قرن من ألزمن ، تطوّرت من رائد الى آخر .

فمفهومها يتنافى ويتلاءم مع الدلالة الاساسية (الاسلوب) المستمدة من آلة الرقن قبل ان ينقل الى فن العمارة والنحت ، ثم يستعمل في القرن

الثامن عشر للدلالة على نمط مخصوص من الفن (الباروك والركوكو) ، ولم يكن للغة شأن بذلك وإنما تعني «النظام والقواعد العامة» واستخدام للدلالة على الخصائص الفردية عند الكلام عن اسلوب شاعر او كاتب محددّين ومنهما دخل المصطلح الى البلاغة والنقد بصفته ، القواعد والنظام ، والخصائص الفردية ، وسبق مصطلح الاسلوب الاسلوبية في الوجود بخمسة قرون . وكانت اول مفاجأة لمبدأ طبيعة الاسلوب على يد «جورج بوفون» في بداية القرن الثامن عشر حين انتهى الى «أن الاسلوب هو الرجل نفسه[٨] رابطا اياه بالقيم الجمالية وخلايا التفكير والابداع وليس النمطية والتقليد .

أما الاسلوبية فقد ظهرت اتجاهاً مميزاً في القرن العشرين ، فرعاً من الدراسات اللغوية الحديثة منادية بالاسلوب علماً واستخدام المصطلحات معاً ، حيث يعد الاسلوب ضمن ما تدرسه الاسلوبية ، وله دلالة انسانية ذاتية نسبية ، وحين يجسد باللغة يصبح ميالًا الى عملية تجريدية عقلية موضوعية مستقلة بنفسها عمّا سواها . فتجمع الاسلوبية بين الاسلوب وعملية البحث كما يراها المسدّي «البحث عن الاسس الموضوعية لارساء علم الاسلوب»[٩] عبر صياغاته الابلاغية الراكنة بين حدث التعبير ومدلول الصياغة التي تتجاوز الابلاغ الى الاثارة بحثاً عمّا يجعل الكلام مثيراً ، وفق منهج لساني لوصف النص وكشف الميزة فيه بعد عزل الاغراض والاحتكام الى آنية حضورية في تحليلها المنهجي . ولكنها تطورت في تحولات مائعة زمنياً ومعادلات شاذة كما سنرى في اهم المدارس الاسلوبية او الاتجاهات الجماعية الوصفية[١٠] .

اسلوبية تعبيرية أو وصفية لكل حقول التعبير موسومة وغير موسومة ، حاملة ومحمولة . وهي تعني بالمنطوق اكثر من المكتوب ، ولا تعنى كثيراً بالجماليات ، إنها تبحث في الوقائع الوجدانية ومحتواها العاطفي وقد فتحت باباً واسعاً امام الاحصائيات الكمية للوصف اللغوي ، فهي لغوية اكثر منها ادبية وزعيمها «جارلس بالي» . ومن روادها كرسيو ومازوزو وألمان .

٢ ـ اسلوبية تكوينية انطباعية تعني بظروف الكتابة وهي لصيقة بما يقوم به النقد حينما تركز في بنية النصوص اللغوية ، وتربط اللغة بتاريخ الادب وتبحث في بؤرة تفيء مفارق النص ، فالنص نقطة الانطلاق ولا هي في [illegible] الاسلوبية تتجلى في الانزياح ، وفكر النص فكر صاحب النص ، فهو الباث ولابد ان تتعاطف معه ، فادخل اتجاهات نقدية الى الاسلوبية وسمه هذا الاتجاه سيتزر وقابله رولان بارت باسلوب الكتابة .

٣ ـ اسلوبية بنيوية وظيفية تبحث في الجهاز اللغوي نمطاً ومفردات وتراكيب ودلالات ووظائف وعلاقات بنائية . هي اختيار من رصيد معجمي وتركيب بتصرف يتطابق فيه جدول التوزيع مع جدول الاختيار . انها اكثر الاسلوبيات شيوعاً ، تفرق بين اللغة والكلام ، ومستوى اللغة ومستوى النص ، ومن روادها جاكوبسن وريفاتير .

وقد ذكر عبد السلام المسدي في كتابه «الاسلوبية والاسلوب» سلسلة محققة لتطور مفاهيم الاسلوبية حسب روادها ، وأورد اكثر من تعريف لها منها :[١١] «دراسة الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب عن سياقه الاخباري الى وظيفته التأثرية والجمالية» . «وما يميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب اولًا وعن سائر اصناف الفنون الانسانية ثانياً» . «عناصر مميزة يراقب فيها الباث حرية ادراك المتقبل ـ اي حمل الذهن على فهم معين وادراك مخصوص» .

ان تحولات الاسلوبية كانت سريعة واسعة تدور حول مبادىء نظرية حددت منحاها العلمي فعدها البعض علماً للادبية كما ينكر داماسو ألونو : «هي كل ما هناك من علم ادبي» ويربط النقد بها اذ يجعله «اسماً اخر للاسلوبية»[١٢] .

وتصبح الاسلوبية معرفة متخصصة تحليلية تجريدية ، غايتها ادراك الموضوعية في حقل انساني ومنهج عقلاني يكشف السلوك في المفارقات العمودية والافقية .

وتشتبك الاسلوبية بالبلاغة لدى الدارسين ثم يصعد الاشتباك الى النقد ولم تستقر على قرار . ويظهر ان البعض لم يجد للاسلوبية منزلًا شاغراً تسكنه ، تسكنه ، فنصب لها خيمة في فضاء مجاور للنقد ، ثم بدأت المشاغلة المتعمدة لا سيما واللغة وتحليلها وسطاً مشتركاً بينهما . ولكن ليس بالتحليل وحده تستقيم رؤى النقد ، بل بكل تعليقات القدماء وتحقيقاتهم ورواياتهم على النصوص ، فهو أعلم من التحليل اللغوي ، وقد يستحيل النقد الى مادة ادبية ويغدو نقداً وأدباً معاً ، والاسلوبية وصفية غير قابلة لان تكون أدباً . وقد يرف النقد بنقد للنقد ولا نجد مثيلًا لهذا في الاسلوبية .

ولابد من الاشارة الى الاسلوبية لدى البعض أصبحت تقليعة ، وان الحديث عنها في أوربا صار تاريخاً ، وانها تعاني من الانكسار في هيكلها الوسطي ، واصبحت شبه ميتة لاسيما بعد ان اقترح رولان بارت مفهوم الكتابة بديلًا ايجابياً لمفهوم الاسلوب ، ولكن ليس بالضرورة ان يؤثر هذا في الموقف العربي لارتباط الاسلوبية مع بعض منطلقاتنا التراثية في النحو والبلاغة بالرغم من التنبؤ بموت الاسلوبية يحمل مبالغة متشائمة .

ان ما يجمع النقد بالاسلوبية في الاصولية هو الاسلوب ، فكل عمل نقدي يجب ان يحتك بالاسلوب ، وبما ان الاسلوبية تحتكم الى الاسلوب فهي جزء من كل وليس كما يذهب لطفي عبد البديع ، وهو من اوائل العرب الذين كتبوا في الموضوع حين عدّ تاريخ الادب من مخلفات ماضية ، ونقد الأدب فرع من فروع علم الاسلوب مهمته ان يمدّ علم الاسلوب بتعريفات جديدة ومعايير جديدة[١٣] .

كما يذكر المسدّي ، الذي يتراجع هو الآخر عما أصله على لسان الغربيين في كتابه «الاسلوبية والأسلوب» ، فيقول في كتابه «النقد والحداثة»[١٤] ملتحماً بالنقد : «ان الاسلوبية تخلو من المعلومات التاريخية اسلوبية مقفرة» ويقول «الاسلوبية ضرب من النقد القائم على التعاطف مع الأثر ومع صاحب الأثر»

وهكذا تتصادم منطوقات الاسلوبية في تراجعها عن منطوقاتها النظرية عند التطبيق ملتحمة بالنقد مغفلة علة نشوئها الاولى ، حين ادعت انها تبتعد عن النقد بالتركيز في النص ولا شيء غيره .

ان البحث الاصولي يؤكد عودة النقد الى ميدانه ومنزلته ، ولن يموت بل ماتت كل الحملات التي اعترضته وحملته مالا يحتمل من تعسف العلوم والمناهج وبقي حياً . وقد لا تموت الاسلوبية كما يقال أو قيل ، ولكنها لن تكون اكثر من رافد نقدي ، او اتجاه من اتجاهات النقد عاشت أم ماتت .

ففي النقد احتكام الى التاريخ ، وركون إليه يضاف الى ما في الاسلوبية ، وفي الاسلوبية تقيد بآنية اللغة وما تعبر عنه لا يكتفي به النقد ، ولا بما تعبر عنه التراكيب ، وإنما توحي به أيضاً .

فهو معرفة فكرية للبحث توصل الى معرفة أكثر تنظيماً ، فعالم الناقد مختلف عن عالم الاديب ، وعلم الاسلوب ، فهو لا يخلق خيالا ، ولا يشرح أمواتاً وأحياء ، الا لهدف أو سبب وعلة .

وتدفعنا أصولية النقد ، هذا الشيخ المحنك الذي عركته التجارب ونهض بعبء السنين ، ان نتمنى للأسلوبية عمراً مديداً تتمتع فيه بشبابها وجمالها ، لا ان ترحل وهي ما زالت في سن الصبا ، وهو ما نأمله منها حقاً .

ثالثاً : ـ

الاشكالية الماهية في النقد والاسلوبية :

ان إدراك الجوهر ذهنياً يستلزم حواراً جدلياً يقود الى تصنيف نمطي يضع الاطراف على سلم المستويات المعرفية ، بدءاً بالظاهرة فالنظرية ، ثم المنبع فالعلم . فتحت أي رتبة من سلم التدرج نضع كلا من النقد والاسلوبية ؟

لم يقدم النقد لنفسه نمطاً اختبارياً في سلّم المعارف واستمر علماً وفناً يفيض بالنظريات ويغترف من المناهج والاتجاهات ما شاء له . أما الاسلوبية فقد وضعت نفسها عند قمة الهرم . فهي لفظ مزيج من الاسلوب وسمته ذاتية شخصية انسانية ويعني عند كونراد بيرو «طريقة دمج العطاء الفردي في عملية محسوسة تظهر في كل اشكال الممارسة ... دمج العطاء الفردي في عمل البناء اللغوي»[١٥] والاسلوبية من الاسلوب مضافاً اليه (يّه) التي تعني العلمية فمن اين تأتي هذه العلمية وما هي مقوماتها» وفي الوقت الذي يصر فيه البعض على ان الاسلوبية علم يتواضع آخرون اذ يجعلونها فرعاً من فروع علم اللغة ، شأنها شأن علم النحو وعلم البلاغة وعلم الصرف ، وينزلها البعض منزلة العلم المساعد من غير ان يسلبها صفة العلمية .

ومن واقع البحث العلمي لابد ان نأخذ بنظر الاعتبار ، ان الاسلوبية لا تخضع لاختبارية علمية مطلقة كما تتوافر للعلوم الصرفة الاخرى كالفلك او الكيمياء او الرياضيات . ولكنها طريقة علمية في البحث .

وحّد العلم هو المعرفة القادرة على الاستقلال بنفسها مادة ومنهجاً ومصطلحاً . ولا يكون العلم علماً الا اذا اكتشف مادة جديدة لم يسبق ان اتخذها علم من العلوم مادة له . فهل فعلت الاسلوبية ما ينبغي للعلم ان يفعله وقد تأخر ظهورها عن ظهور النقد والبلاغة والنحو ، وكلها اتخذت من اللغة مادة لها . واذا عجز النقد حتى بعد ان وربت حياضه كل العلوم الانسانية كعلم النفس والاجتماع والاجناس والتاريخ ـ توسلت به وتوسل بها ـ ان يكون علماً فما حال الاسلوبية «وهي تحليل لغوي موضوعه الاسلوب وشرطه الموضوعية وركيزته الالسنية ... وما ينتج عنه من معرفة لا يكفي لتحديد اي علم من العلوم»[١٦] .

يقول د. حمادي صمود الاسلوبية : «علم غير ذي موضوع او هي موضوع صعب الحد»[١٧] ويذهب كمال ابو ديب اذ «يعترض على وصف الاسلوبية بالعلم ؛ اي العلم القائم بذاته ، الذي له استقلاليته ومنهجه وأدواته التحليلية ، وغاياته التي ترتبط بمجموعة قوانين يمكن اكتشافها ، اذا كانت الاسلوبية تتحرك في مجال اكتشاف الخصائص الفردية المكونة للنص ، فلا يبدو له سهلاً ، بل هو المستحيل ، ان تتشكل من مجموعة الخصائص الفردية المكونة للنص ، ومن النصوص ، منظومة من القوانين التي يمكن ان تسمح لي في النهاية بتشكيل مجال عمل يمكن تسميته علماً»[١٨] ولكنه لا ينكر علمية التناول وهو محق فيما يذهب اليه وتتراجع صيغة العلمية عن الاسلوبية مع تصاعد علم الدلالة الذي يقول عنه المسدي «اشد علوم اللغة صرامة وإن الاسلوبية التي خضعت لتحولات شديدة يشك في امرها ان تكون علماً صريحاً»[١٩] واطلق عليها البعض وسيلة علمية وعدها المسدي علماً مساعداً يخدم علوماً اخرى وتخدمه .

وتطرق شكري عياد للموضوع فقال «حينما يزعم الاسلوبي انه لا يستطيع التوصل الى قانون ثابت وشامل فجهوده لا تعدو ان تكون رصداً لجداول اختبارات متوقعة ، وليست قوانين عامة وضعية ، وسواء أكان المقصود هنا الاسلوبية ام النقد ، فإن القوانين الادبية قوانين وضعية ما سنت الا لتكسر على سنة التعاقب او لأن القاعدة النقدية الجيدة مصيرها الى الكسر لا محالة»[٢٠] وعلى صعيد المنهجية : وهي درجة عالية من السلوك يعتد بها اختبارياً لتصبح قادرة على التفحص الشامل العميق في موضوع ما . وقد خضع النقد لمناهج اختبارية محددة مثل علم النفس والاجتماع وعلم اللغة . وعلى صعيد المذاهب الرمزية والواقعية والرومانسية ، وعلى مستوى المدارس والاتجاهات الشكلانية والموضوعية واتسع لها جميعاً ، وهو ما لم تتسع له الاسلوبية الى يومنا هذا لا سيما واللسانيون عموماً والاسلوبيون ينفون صفة المنهجية عن الاسلوبية ويخصون بها البنيوية دون غيرها .

وينفي سعد مصلوح . المنهجية عن الاسلوبية «لانه في داخل علم الاسلوب عدد من المناهج منها المقارنة الاحصائية والمنهج البنيوي»[٢١] او انها تستحيل الى مناهج كمية وتحليل لغوي .

ان المنهج يختص بالتطبيق بينما الاسلوبية لها مستوى نظري ايضاً ، ولو كانت منهجاً لما امكن لنا الجمع بينها وبين البنيوية ، فنقول اسلوبية بنيوية فنبحث في الاسلوبية بمنهج بنيوي او بالعكس نبحث في البنيوية بمنهج اسلوبي فنجمع منهجين في منهج واحد اذ لا يركب منهج من نظير له .

ويبدو ان د. الحسن موزوني له الفضل حيث يقول : «هناك علاقة جدلية بين الموضوع والمنهج واللسانيون لا يعترفون بمنهج معطى سلفا بل بالطريقة التي تتغير وتغير ، ان اللسانيات تسعى الى تطويق اللغة ، واللغة الموضوع تغير منطلقات المنهج»[٢٣] . وعلى مستوى النظرية التي هي بمثابة مجموعة من المبادىء المتناسقة تظهر في مدونات تشتمل على بديهيات وفرضيات وتفسيرات مترابطة . وللنقد نظرياته في كل امة ، ولدى كل جيل ، وفي كل علم .

اما الاسلوبية فهي لاتضع تصورات ذهنية مسبقة ، ولاتفترض منطوقات معينة ، وانما تدخل الى العمل الادبي ، ومنه تستنتج القيم وتستخلص الوصف في كل حالة بمعزل عن سواها ، وهي لاتكون وجهة نظر الا بعد التطبيق الذي تتجدد فيه وجهات النظر من نص الى اخر ولدى كل باحث .

ليس في الاسلوبية ماينفي عنها ان شاءت ان تكون نظرية لاسيما وقد تهيأت لها اعتبارات مبدئية ومنطلقات اساسية في التحليل اللغوي . ولعل الاليق بها ان تكون احدى نظريات النقد . اما الظاهرة فهي تقديرات طبيعية مادية او روحية موجودة يدركها الانسان ويجعلها موضوعا للعلم تستقل به عما سواه . والاسلوبية ليست ظاهرة لانها تتخذ من الظاهرة اللغوية موضوعاً لها .

اما النقد فهو الظاهرة الطبيعية الفطرية المغروزة في الانسان . وتجد لها موطناً في كل علم . ولذلك جمعت الظاهرة النقدية بين الفن والعلم ، فالنقد عند رينيه ويليك فن المهارة الفنية والتأليفية وهو معرفة فكرية منظمة تخص الادب .[٢٢] ويعرف ارنولد النقد بأنه «بنيات من الفكر والمعرفة له وجوده الخاص»[٢٣] ولهذا نجد في النقد مالانجده في الاسلوبية ونجد فيها مالا نجده في النقد ونجد في أي منهما مانجده في الآخر .

ولكنها لاترتقي الى منزلة النظير او المثيل للنقد ، ويصح ان نقول عنها رافد من روافده ، ووجهة نظر او اتجاه فيه ، وطريقة من طرائقه ، واجرائية من اجرائياته .

رابعاً :
الظاهرة اللغوية في النقد والاسلوبية

لايختلف اثنان على ان اللغة موضوع اللسانيات ومادتها . وحد اللغة انها علامة لها ومقومات الرمز المجازي المكتسب باتفاق عارض ، وتترابط العلاقات عضوياً ، انسجاماً وتماثلا ، تقاطعاً وافتراقاً ، في المتجاور افقياً والمتراكب عمودياً ، ضمن نسيج يمنح العلاقة قيمتها التي يحددها الاستعمال الآني ، وليس المعيار الزماني . فاللغة ظاهرة وحقيقة وجودية نعقل جوهرها بعد ادراك صيرورتها الاجرائية في التشكيل المتحقق ، والاسلوبية فرع مما يسمى بعلم اللغة العام ، وهي جسر اللسانيات الى الادب ، واداة التواصل النظري مع الابداع المنجز . تحلل النصوص تحليلًا لغوياً السنياً ، وتصف منطوقاتها اللغوية وصفاً موضوعياً ، صوتاً وايقاعاً ، صرفاً ونحواً ، مفردات وتراكيب ، وتختلف عن النقد الذي يتخذ من اللغة موقفاً معرفياً فلسفياً اخلاقياً واجتماعياً وجمالياً فنياً .

وفي النقد يسبق جوهر اللغة ماهيتها ، وتصبح المواقف منها ماقبلية قياساً الى الاسلوبية التي نجدها في اللغة الاولى مطلقة بلا تخصص كما يريد «بالي» .

ويتعامل النقد مع اللغة الابداعية بلغة ثانية ، وبين لغة الابداع واللغة مطلقة مايوازي فرق الجزء عن الكل . لاوجود في الاسلوبية الا لما تحقق بالانجاز فعلًا .

الابداع لغة في اللغة ، اذ يضيف المبدع الى اللغة مدخلات اخرى غير مدخلات اللغة ، واذا اقتصر البحث الاسلوبي على البعد اللغوي ، فمن يعالج المدخلات الاخرى غير النقد الذي يستوعب كل مفاهيم المصطلحات الالسنية ، ولاتستوعب الالسنية كل مصطلحات النقد الذي تعكس مخرجاته تنوع مدخلاته وغزارتها . فما يقول جان كوهين «في اتخاذنا اللغة الشعرية موضوعاً لدراستنا لانكون بذلك قد حددنا هذا الموضوع بما يكفي من الوضوح . ذلك أن في اللغة مفارقة حقيقية فهي تبدو عند التحليل وكأنها مكونة من عناصر هي نفسها غير لغوية ...»[٢٤] . لقد بدأ النقد عند العرب لغوياً وكاد ان يتحجر في منطوقات اللغة المجردة . كما تذكر الروايات عن قبة النابغة الحمراء ، واحتكام الاعشى وحسان والخنساء اليه . وتحليل الخنساء ابيات حسان تحليلًا لغوياً مجرداً ، له نظير في الاسلوبية اللغوية ، ونرويه لطلبتنا ولانستطيع ان نعلق عليه ، او ندحض الرواية او نقد الخنساء ؟

ونقد الخنساء لهذا البيت يعتمد على منطق اللغة المجردة ، فجمع الكثرة اوكد وابلغ من جمع القلة ، فلو قال جفان وسيوف وهما جمع كثرة لكان ابلغ واوكد من جمع القلة جفنات واسياف .

هذا الذي نخشى ان لاتدركه الاسلوبية حينما تتعامل مع اللغة مجردة او مع صيغها الظاهرة وعلاقاتها المدركة بالانجاز . فالاسلوبية حينما عادت بالنقد كما يقال الى اللغة لم تعد به الى منزله ، وانما سكنت به منزلًا مصاقباً . ولتأمن على نفسها من الزلل لابد ان تفتح لها بابا على محيط النص يشد أزر اللغة .

ان علامات الجمع والتثنية ، واحصاء الضمائر ، وتصنيفها الى حاضر وغائب ، او الى ضمائر الانا المفرد وانا الجمع ، وحروف التوكيد ، وعلامات الاعراب ، والاوزان والايقاع والسجع والتقفية ، لها - بالتأكيد - دلالات مهمة ولكنها لاتقول كل شيء .

يقول رينه ويليك «لاأفهم كيف تستطيع مناهج اللغويات ان تتعامل مع المتغيرات في العمل الادبي الذي لايعتمد على صيغ كلامية محددة»[٢٦] فتاريخ الأدب يعطينا الكثير مما لاتعطيه الصيغ الكلامية . ويضيف «فالموتيفات والثيمات والصور والرموز والحبكات والخطط التأليفية والأنماط .. والشخصيات ..

والصفات الكوميدية والمأساوية ... بُحثتْ بحثاً مفيداً بدون الالتفات الى الصياغات اللغوية إلا في أقل حدود»[٢٧] فاعمال العباقرة من أمثال شكسبير ، ودانتي ، وهوميروس ، وفرجيل ، وغيرهم فعلت فعلها من خلال ترجمات مهلهلة ضعيفة في الغالب لاتمت بصلة الى أساليبهم ، ولاتعطي عنها فكرة واضحة . وماذا نقول عن تحويل الرواية الى فيلم او مسرحية صامتة ، فتنقل معاني اللغة الادبية الى المشاهد عبر صياغات ليست لغوية .

ان الاعمال الادبية ليست مجرد صياغات كلامية توثقها اللغة المجردة «فالشعر لايضع من الكلمات وإنما من الأشياء»[٢٨] .

وماذا نقول في تأكيد الألسنية على تحليل الجمل والصيغ والتراكيب القصيرة والمفردات إزاء نصوص كاملة يضعها الأدب أمام أعيننا . ان تحليل القصيدة نحوياً لايعطينا إلا نحوها ، وتحليلها بلاغياً او صرفياً لايفصح إلا عن الجوانب المطروحة في البحث ، ولكن المعاني غالباً ماتكون لها أسرارها ومواقعها خلف اللغة ، أو في المواضع غير المنطوقة ، بل إن هنالك من لم يجد علاقة بين الادب واللغة . يذهب سرنسن الى «أن القول : إن اللغة مادة الادب ينتج أن اللغة لاعلاقة لها بالادب نفسه ، خاصة شكله الذي لايستقيم الا من تحول اللغة عن وضعها لتفرز الأسلوب ، فكأن الادب يصبح ضرباً من اللغة تنفصل في إنماطه التعبيرية والتركيبية فالادب لغة واللغة وشكل الشكل»[٢٩] وليس اللغة الظاهرة . حتى التأكيد على النص لايؤخذ على اطلاقه ، يقول محي الدين صبحي وهو يناقش مؤلف عبدالسلام المسدي «الأسلوبية والأسلوب» «فهل صحيح مثلًا بأن النص موجود وقائم بذاته لايجوز معه الرجوع الى غيره ؟ إنني أعترف بانني كنت من المؤمنين بهذا المبدأ منذ عشرين سنة ، لكن ممارستي النقدية خلال هذه المدة أثبتت لي بطلانه ، لأن من المستحيل فهم نص او نقده دون معلومات خارجية حوله وحول صاحبه»[٣٠] وهو ما أعترف به المسدي مؤخراً كما ذكرنا . ان من يريد ان يكون أسلوبيا حصيفا ثاقب النظر حقاً عليه ان يكون ناقداً أولا يدرك مافي الأسلوب من كليات تتجاوز إطار الأسلوبية الملتزمة بحدود اللغة الظاهرة وليس العكس صحيحاً .

خامساً :
المعايير القيمية بين النقد والأسلوبية

تشدد الأسلوبية في مسلكها التقني على التحليل الوصفي المحايد ، وتبتعد عن المعايير القيمية والشحنات الاطرائية الموسومة ، وهي بديهيات سائدة يحرص الملتزمون بالنواميس الألسنية على تعميمها وبذلك تقف على الضد من النقد الذي يعد الحكم والتقويم من أخص خصائصه .

ولنناقش اولًا ومن حيث المبدأ منطلق الأسلوبية فيما تدعيه .

ان كل دراسة موضوعية لابد ان تأخذ بالمعيار ، فالمعايير القيمية التي ترفضها الأسلوبية موجودة فيها ضمناً شاءت أم أبت ، فمجرد اختيار نص بعينه من بين نصوص كثيرة ، أو جملة بؤرية من بين جمل كثيرة ، لتحلل تحليلًا أسلوبياً هو حكم قيمي منجز وسابق للتحليل والنتائج التي سيسفر عنها . وهنا نستدرك فنشير الى ان شعورنا بأن خطابا ماشكل بنية أدبية فنية مخصوصة على وفق نسق او سياق نوعي يعد حكماً قيمياً وهو يسبق الاختبار . ان الأخذ من الوصفية شعاراً لايكفي لنفي المعيارية القيمية . يقول رينه ويليك : «ان الوصف والتقويم أمران لاينفصلان إذ لاينمو التقويم من الوصف فحسب ، بل هو مفترض ومضمن في عملية الإدراك نفسها»[٣١] .

أما شكري عياد فيذهب الى أن ربط القيمة بالسمة الحضارية العلمية لايستقيم إلا إذا كانت هناك أحكام عامة او تيسر الزعم بإمكان الوصول الى مثل هذه الاحكام ... وان الأدب نشاط يمارس بغير هدف ولكن وجوده تعبير عن قيم اجتماعية ، فالحكم عليه بالجودة أو الرداءة يعني تمجيد القيم الاجتماعية والاقتراب منها أو نبذها واضطراب الحكم يعني اضطرب القيم ، والتخلي عن الحكم والتقويم يعني اكتفاء شكل العمل او اسلوبه بعيداً عن الاهتمام بقيمه الاجتماعية . ومن المستحيل ان تكون هناك حضارة بلا قيم ، او ان تعيش بلا قيم[٣٢] . لقد أدرك الاسلوبيون أنفسهم اهمية المعيار القيمي فهذا سعد مصلوح يقول : «إذا كان ينتظر من الاسلوبية ان تكون بديلًا للنقد فهذا لن يكون .. الأسلوبية تخدم في مجال يعنيه هو دراسة الخواص وهناك أحكام نقدية لاتنشأ من فراغ لكنها استجابات لخواص موضوعية داخل لغة النصوص والمحاولة التي تبذلها الاسلوبية هي محاولة ربط الحكم النقدي بالخواص الاسلوبية الموضوعية»[٣٣] والمعيار هو الذي يضفي على الأشياء موضوعيتها ، فكيف تنفي الاسلوبية شيئاً يؤصل وجودها ؟ يدرك المسدي جوهر القصد فيذكر ان الاسلوبية بإمكانها ان تمدّ «النقاد بالعوامل الاختبارية الموضوعية والكشوف المضبوطة ، حتى يتمكن نقاد الادب وعلماؤه من ان يصلوا الى درجة الكليات في مستوى تحديد علم الاسلوب اي الى ضبط هذه النواميس العامة التي يمكن ان تتجاوز مستوى النص الفردي ومستوى النص الاجناسي او الجنس ومستوى النص المرتبط بحضارة»[٣٤] .

الاسلوبية وسيلة من وسائل النقد تعترف بالمعيار القيمي وبأثره ومفعوله ولاتنكره ولكنها تدخر القيم المعيارية لنفسها والنقد يوزعها على محنيه . ويعدالاتجاه الإحصائي في الدراسة الأسلوبية ميلًا نحو القيمة والمعيار الكمي والعددي حتى إذا كان الفحص فيه قائماً على الموازنة التي تكمل جانباً آخر من التحليل الذي يقوم مقام المذكرة التفسيرية للحكم . وما الموازنة إلّا حكم لم ينطلق به القضاة . وما الفحص العددي غير وثيقة قيمية توثق القيم الانفعالية .

وتصنف الاسلوبية ضمن المنهج الوصفي الساكن ، حيث توصف الحالة او اللغة في نقطة زمنية معينة بعد استقرائها . فما قيمة الوصف إذا لم يقد الى

استنتاج معين ، وهل الوصفية في حد ذاتها غاية ؟ ثم ألم يكن النحو العربي الذي تفاضت عنه اللسانيات ثمرة من ثمرات الوصف والاستقراء للشواهد وان الاحكام والضوابط والقواعد الزمانية كانت في وقتها استنتاجاً أفضى اليه الوصف والاستقراء لما دار من كلام شفهي على ألسنة الأعراب[٣٥] .

ان المعيارية هي النهاية الحتمية للوصف ، ولايمكن التوصل اليها بلا استقراء ووصف . وما الاستنتاج الا وسيلة علمية تعليمية . ومن مزايا المعايير أنها تعليمية . واي علم لايمكن تعليمه للغير؟ فكيف ترتضي الاسلوبية لنفسها ان لاتفصح عن اجرائياتها ، او ان تكون شيئاً غير قابل للتعلم !

ان القول بأن الاسلوبية تبدأ من المعيار القيمي غير صحيح على إطلاقه . انها تأخذ بالقيمة والمعيار لكنها لاتعدهما هدفاً ، ولاتتخذهما غاية كما هو الشأن في النقد ليس إلا . ولكن لايمكن الاستهانة بهذه الفوارق فالبون شاسع بين غاية منشودة تسعى اليها . وواقع تعيش فيه بلا غاية

الهوامش

(١) ينظر د . محمد العلمي : اللسانيات والنقد الادبي ص ١٢٨ ، مجلة دراسات ادبية ولسانية العدد الاول سنة ١٩٨٥ المغرب .
(٢) د . عبدالسلام المسدي : الاسلوبية والاسلوب . ص ١٠٧ طبعة ثانية ١٩٨٤ تونس .
(٣) د . محمد الولي : اللسانيات والنقد الادبي ص ١٢٠ بتصرف ، مجلة دراسات ادبية ولسانية (مصدر سابق) .
(٤ ، ٥ ، ٦)على التوالي سورة البقرة (٣٠) والاعراف (١٣) والمدثر (٢٤) .
(٧) د . ريمون طحان ودنيز بيطار طحان : مصطلح الادب الانتقادي المعاصر ص ١٦ بيروت ١٩٨٤ .
(٨) ينظر د . احمد درويش : الاسلوب والاسلوبية ص ٦١ مجلة فصول المصرية مجلده عدد ١ سنة ١٩٨٤ القاهرة .
(٩) الاسلوبية ، والاسلوب ص ٣٤ ومابعدها مصدر سابق ويراجع عدنان بن دريل : الاسلوبية مجلة الفكر العربي ص ٢٤٩ عدد ٢٥ سنة ١٩٨٤ بيروت وانظر د . احمد درويش : الاسلوب والاسلوبية ص ٣٦ مجلة فصول (مصدر سابق) .
(١٠) الاسلوبية والاسلوب ص ٣٦ ومابعدها مصدر سابق .
(١١) رينيه ويليك : مفاهيم نقدية - ترجمة د . محمد عصفور ص ٤٣٦ ص ٤٧٢ الكويت - عالم المعرفة ١٩٨٧ .
(١٢) ينظر د . جوزيف ميشال شريم : دليل الدراسات الاسلوبية ص ٣٦ بيروت ١٩٨٤ ويراجع حمادي صمود : الانشائية ص ٢١٤ مجلة فصول مصدر سابق .
(١٣) التركيب اللغوي للادب ص ٩٣ طبعة مصر ١٩٧٠ .
(١٤) النقد والحداثة ص ٤٧ - ٤٨ بيروت ١٩٨٣ .
(١٥) د . جوزيف ميشال شريم : دليل الدراسات الاسلوبية ص ٣٦ : مصدر سابق .
(١٦) المصدر نفسه ص ٣٨ .
(١٧) مجلة فصول ص ٢١٨ ، مصدر سابق .
(١٨) المصدر نفسه ص ٢١٩ .
(١٩) المصدر نفسه ص ٢١٩ ومابعدها .
(٢٠) ينظر النقد الادبي بين العلم والفن ص ٢١٩ مجلة الفكر العربي عدد ٢٥ سنة ١٩٨٤ بيروت .
(٢١) مجلة فصول ص ٢١٧ ، مصدر سابق .
(٢٢) اللسانيات والنقد الادبي ص ١٣١ مصدر سابق .
(٢٣) رينيه ويليك : مفاهيم نقدية ص ١٠ ، مصدر سابق .
(٢٤) المسالة الشعرية ص ٨٤ ترجمة محمد العمري ومحمد الولي مجلة دراسات ادبية ولسانية ، مصدر سابق .
(٢٥) انظر . ابن قتيبة الشعر والشعراء .
ط ص ٣٤٤ تحقيق احمد محمد شاكر ، دار المعارف بمصر ١٩٦٦ .
(٢٦) مفاهيم نقدية ص ٤٣٦ ، مصدر سابق
(٢٧) المصدر نفسه ص ٤٣٦ .
(٢٨) المصدر نفسه ص ٤٤٢ .
(٢٩) د . حمادي صمود : المناهج اللغوية في دراسة الظاهرة اللغوية ص ٢٤٠ سلسلة اللسانيات واللغة عدد ٤ مركز البحوث تونس ١٩٧٨ .
(٣٠) د . محيي الدين صبحي الاسلوبية والاسلوب في النقد ص ٣٢٦ مجلة الفكر العربي عدد ٢٦ السنة الرابعة عام ١٩٨٢ بيروت .
(٣١) مفاهيم نقدية ص ٤١٢ . مصدر سابق .
(٣٢) النقد الادبي بين العلم والفن ص ٢١٢ مجلة الفكر العربي عدد ٢٥ ، مصدر سابق .
(٣٣) الاسلوبية ص ٢٢١ مجلة فصول ، مصدر سابق .
(٣٤) المصدر نفسه ص ٢٢٢ .
(٣٥) يراجع د . علي زوين : منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث الفصل الاول ١٩٨٦ بغداد .

ملف

النقد العربي الحديث واشكالية الانتقاء والتركيب

محمد مفتاح أنموذجاً

د. عبد الله ابراهيم

في خطبة كتابه«في سيمياء شعرنا القديم» يؤكدمحمد مفتاح ، إنه اختار الوقوف على قصيدة «ابي البقاء الرندي - ٦٠١ - ٦٨٦ هـ = ١٢٠٤ - ١٢٨٧ م «النونية» لـ «تحقيق نياتي ، ولتطبيق عناصر «نظرية» نحتها مما ورد عند بعض النقاد العرب القدامى من مبادىء ، ومما انتهت اليه الدراسات الشعرية - السيميائية الان»[1] ، وهذا الاقرار ، يكشف أمرين ، اولهما ، قيام الفعالية النقدية عند مفتاح على «النيّة» ، وثانيهما ، لانه يهدف ان يعبر عن تلك «النية» ، فينبغي عليه ، ان يستعين بعناصر نظرية نحتت من مصدرين الاول «ماورد» من مبادىء عند بعض النقاد العرب القدامى ، والثاني «ما انتهت» اليه الدراسات الحديثة في الحقول الشعرية - السيميائية .

إنّ الجذر الدلالي لـ «النية» يعبر ، عن «القصد» و «الجد في الطلب» و«العزم» . وبذا ، فعمل مفتاح ، تدفعه «القصدية» لتحقيق هدف ما . وهي «قصدية» تختلف ، عما اصطلح هو عليه بـ(المقصدية) التي عدها عنصراً من العناصر الاربعة التي تكوّن القصيدة : المواد الصوتية + المعجم + التركيب + المقصدية . وعلى الرغم ، مما يثيره مفهوم «القصد» من مشكلات في النقد الحديث ، سواء كان ذلك في مستوى الاجراء الخارجي للمقاربة النقدية ، ام في مستوى التكون الداخلي للعملية الابداعية ، فان التوصيف النقدي ، ارتهن مدة طويلة بهذا «المفهوم» والذي قد لا يحيل هنا على اي ضرب من ضروب الحكم ، أو حكم القيمة . ولكن ما يثير الانتباه ، هو امر المفارقة الزمنية بمعناها التاريخي والثقافي ، في تأكيد مفتاح ، انه يوفق بين «ماورد» و«وما انتهت» .

انّ «النحت» . كما يذهب «رودان» هو انكشف عن حقيقة الشيء ، بازالة المواد الزائدة التي تخفي حقيقته . وليس في «لسان العرب» دلالة لـ «نحت» بالمعنى الذي قصده مفتاح ، ومن ثمّ فالخلط بين «ما ورد» و«وما انتهت اليه» لا يعد ضرباً من النحت ، قدر ما هو نوع من محاولة «التوفيق» التي فرضتها «النية» بيد ان هذا «التخريج» للامر ، سيصطدم بمعطيات التحليل التي توصل اليها مفتاح في كتابه المذكور وكتبه الاخرى ، والتي تكشف ، انها ، اي المعطيات ، كانت نتاجاً مباشراً ، يقوم على المقارنة والمضاهاة والانتخاب والتركيب ، لـ «ما انتهت اليه» الدراسات «الاخرى» في الحقل الذي اشتغل فيه مفتاح نفسه . وكان قد عدّ ذلك «النحت» على انه يدخل ضمن «القراءة المتعددة»[2] .

قسم الكتاب الى قسمين ، الاول : نظري ، بحث فيه المعطيات التاريخية المتصلة بالشاعر والقصيدة ، ثم قرأ القصيدة «في ضوء معايير عصرها» ، وبعد ذلك قرأها في «ضوء المناهج الحديثة» وعدّ القراءة الاخيرة «جوهر هذا القسم» اما القسم الثاني ، فهو تطبيقي ، درس فيه محورين في القصيدة ، هما : الاسطورة والتاريخ ، والتاريخ والاسطورة ، وسنرى لاحقاً ، انّ «مفتاح» يكرر ، ولكن بتوسع ، في كتابه «تحليل الخطاب الشعري : استراتيجية التناص» ، ما كان قد وقف عليه في هذا الكتاب ، وليس التماثل بين الكتابين هو الذي يلفت الانتباه ، حسب ، بل التماثل بين قصيدتي ابي البقاء الرندي موضوع هذا الكتاب ، وقصيدة ابن عبدون ، موضوع كتاب «تحليل الخطاب الشعري» .

وقف مفتاح في القسم الاول من الكتاب ، بعجالة على القصيدة ، من منظور «المعايير النقدية القديمة» ، ثم سرعان ، ما انصرف الى قراءتها في «ضوء المناهج الحديثة ، فاكد ، «انّ القصيدة بنية تتكون من عناصر تؤلف بينها علاقات ، وان لكل عنصر من تلك العناصر خصوصية او خصوصيات تميزه عن غيره ، فانه يجب فرز كل عنصر على حدة وتخصيصه بالوصف»[3] ، وقرر انّ تلك العناصر اربعة هي :

١ - المواد الصوتية بما فيها جرس الحروف والتنغيم والوزن والقافية وما يتصل بذلك من تكرار ونبر وايقاع ... الخ .
٢ - المعجم ويتكون من الكلمات المعجمية التي يتكون منها الخطاب الشعري .
٣ - التركيب ، بضروبه النحوية والبلاغية ، وما يتصل بذلك من محاكاة وتخييل .
٤ - المقصدية . وهي مباشرة تتعلق بالصوغ والغرض ، وغير مباشرة تتصل بالاختيار الذي يواجهه الشاعر .

يقدم مفتاح عرضاً بآراء النقاد حول تلك العناصر ، ويرى ضرورة ان ينصرف الى الاهتمام الى تلك العناصر مجتمعة ، لأن البحث في عنصر واحد ، بمعزل عن باقي العناصر الاخرى ، يجعل النتائج المتوصل اليها متناقضة وجزئية وخاطئة كما يتضح ذلك من «ابحاث دارسي موسيقي الشعر أو الصورة الادبية» .

ويخلص الى الكشف عن رؤيته التي تستمد مكوناتها من موارد متنوعة ، اذ يقول «أن محاولتنا تدخل ضمن نظرية الشعرية التي لها مسلماتها وفروضها ونظرياتها ، كما نجد عند «ياكبسن» و«لوتمان» و«جان كوهن» ، مع اختلافهم ، فانهم يشتركون جميعاً في محاولتهم صياغة مبادىء عامة للشعر ، وقد اتجهت محاولتنا هذه الى اخذ الراجح من مبادىء تلك النظريات وصياغته في بناء عام ، وقد التجأنا ، احياناً ، الى التحليل السيميائي متممين به النظرية الشعرية اذا وجدنا في بعض الابيات عناصر سردية»[٤] . ومن المؤكد ، انّ ثمة بوناً شاسعاً بين «نحت» مقترب نقدي جديد ، وبين «اخذ الراجح من مبادىء النظريات» التي تتصل بدرس «الشعريةPoetics» .

انّ امر الانتخاب واضح في عمل **مفتاح** ،وهو بمصطلحه «أخذ الراجح» . وهو يتواتر في كتبه اللاحقة . فما يتبناه ، لا يتأتى خلل الاستقراء والتحليل للنصوص الشعرية ، انما خلل المقارنة بين الاراء ، والاخذ بما يراه مناسباً . ولهذا ، فإنه سيجعل من قصيدة ابي البقاء الرندي ، حقلًا للكشف عما كان قد تقرر نظرياً من عناصر في ضوء الانتقاء والتركيب ، فعثر بذلك ، بقصدية مسبقة فيها ، على عدد من البنى مثل : بنية التناقض والتضاد والتشابه وهي ذاتها البنى التي «عثر عليها» في قصيدة ابن عبدون ، كما سنرى .

يخلص **مفتاح** ، الى قضية غاية في الاهمية ، تتصل بالتاريخ والتاريخانية وبالاصالة والمعاصرة ، فيؤكد ، انه قرأ القصيدة اولًا ، بمنظار النقد العربي ومقاييسه ، ولكنه استدرك بقوله «لو اكتفينا بتلك القراءة وحدها ، لكنّا غير معاصرين ، خارجين من التاريخ ، لذلك «نحتنا نظرية» مستمدة مما ورد عند بعض النقاد العرب القدامى ، ومن وجهات النظر المعاصرة ، وقد حللنا القصيدة بحسب ما ورد في «النظرية» من مبادىء»[٥] . والحق ، انّ كلام مفتاح يكشف ، عما يخفيه ، فالقراءة الاولى ، «نفته من التاريخ» ، لأنها تتصل بالنقاد العرب القدامى ، فلا بد إذاً من «دخول التاريخ» ولا يكون ذلك الا بـ «نحت» نظرية تسوغ ذلك الدخول .

انّ مصطلحي «**نحت**» و«**محاولة تركيب**» يتكرران في كتب محمد مفتاح كثيراً ، فهل ، لهما فعالية ابستمولوجية في سياق الرؤية التي توجه عمله ، او في الاجراءات المنهجية التي تنظم تلك الرؤية ، ام انهما من «لوازم» المقدمات النظرية التي تحتشد بها الممارسات النقدية العربية الحديثة ؟ ! .

يعودمحمد مفتاح ثانية ، في كتابه «**تحليل الخطاب الشعري : استراتيجية التناص**» ليقدم ما يراه نظاماً شاملًا لتحليل الخطاب الشعري . وينتخب لهذه الغاية ، رائية «ابن عبدون ـ ت بين ٥٢٠ ـ ٥٢٧هـ = ١١٢٦ ـ ١١٣٢ م» ، لتكون حقلًا لتجريب التصور النظري لذلك النظام الذي استنبطه مفتاح بوساطة المضاهاة والمقارنة والذي يؤلف قسماً كبيراً من الكتاب (ص ٧ ـ ١٦٩) . وفيه عرض للمفاهيم الاجرائية التي سيقوم البحث عليها،وقدم لمكونات الخطاب الشعري ،كما تحصّلها بالمناقشة وانصرف بعد المدخل الواسع ، في القسم الثاني من الكتاب ، الى تحليل النص الشعري لابن عبدون ، وعلى وجه الدقة ، كما يقول هو ، فقد انصرف الى «تطبيق ماورد في المقدمات النظرية»[٦] ، ساعياً ، فيما يقول «الى عرض تقنية جديدة في التحليل تكشف مقاصد الشاعر الظاهرة والمضمرة»[٧] .

انّ **مفتاح** يقرر في مدخل الكتاب ، انه استوحى تحليله للخطاب الشعري من «اللسانيات والسيميائيات» . وانه تردد في أمر «العكوف على ما كتبته مدرسة واحدة لفهم مبادئها العامة والخاصة ثم تطبيقها على الخطاب الشعري» فاختار «التعدد رغم ما يتضمنه من مشاق ومزالق» وعلل ذلك بقوله «اذا كان استيعاب نظرية لغوية واحدة لمدرسة واحدة يتطلب جهوداً مضنية ووقتاً مديداً ، فانّ ما يحتمه تفهم نظريات مختلفة يفوق ذلك اضعافاً مضاعفة ، وكذلك انه اذا كان اتباع النظرية الواحدة يقي من الانتقائية والتلفيقية ، فانّ الاخذ من نظريات مختلفة يحتم الانتقائية ، ولكنه لا يؤدي الى التلفيق بالضرورة»[٨] ، وحسناً فعل ، لانه ، اثار امر «الانتقاء» و«التعليق» ، فقد سهل بذلك لنا ، امر استعمالهما هنا ، دونما حرج . وهو استعمال ، يتصل بطبيعة عمل مفتاح نفسه في هذا الكتاب وفي غيره . ان الأمر لا يتصل بالمشاق التي تواجه الناقد ، فيما يتحصّل عليه من معلومات ، وما يتفهمه من اجراءات ، وما يتمثله من مناهج ، وهو ينتخب نظرية نقدية أو اكثر ، انما الامر يتعلق بالحذف او الانتقاء ، بالانتخاب او الالغاء ، يتم في محور ما ، بما يوافق اهداف الباحث وتوجهاته ، بهدف ايجاد «تواصل» بين الاطر النظرية للفعالية النقدية وبين مكونات النص ، ولهذا ، فهو يوجب الخضوع الى ثنائية «الاختيار» و«الحذف» . ويفضي الى ضرب جديد من الممارسة النقدية التي تقوم على «تركيب» جديد ، قد لا يختلف عن «التلفيق» ، وان كنا لا نجزم انه يمثله تماماً . ناهيك عن كون هذا «التركيب» قد تحدّر من المفاضلة بين مكونات متعددة ، وليس بوساطة الاستقراء الشامل لمكونات النصوص الشعرية .

وعلى الرغم مما يثيره أمر «الانتقاء» و«التلفيق» في طبيعة العمل النقدي المنهجي الذي يهدف الى تحقيق معرفة علمية بطبيعة الخطاب الشعري ، فان استبدال المصطلحات بغيرها ، لا يغير في عمل مفتاح ، من «المفاهيم» التي تشتغل في تحليله ، وتمارس حضوراً دائماً فيما يتوصل اليه . انّ «النص» ينصاع في تحليله لقوة «المفهوم» . و«الخطاب» يتمثل لسطوة «المنهج» . و«التحليل» يذعن لهيمنة «الرؤية» القبلية . و«التركيب» ضرب من «الخلط» و«الانتقاء» ، الذي يستوي في التحليل الاخير ، مع الدلالات غير المريحة التي تتصل بـ «التلفيق» بيد انّ كل هذا ، لا يمثل حكماً في توصلات مفتاح ، واجتهاداته الخصبة ، وتحليلاته المثمرة في ميدان بكر ، انما هو توصيف للموجهات التي يصدر عنها مفتاح رؤية ومنهجاً .

يضع مفتاح في اعتباره مجموعة من النظريات اللسانية التي تندرج في مجموعات كبرى هي :

١ ـ التيار التداولي بشعبيته : نظرية الذاتية اللغوية ونظرية الافعال الكلامية .
٢ ـ التيار السيميوطيقي ، كما تجلى في اعمال غريماس واتباعه .
٣ ـ التيار الشعري الذي يمثله ياكبسن وكوهن وموليتو وتامين .

ويقوم بعد ذلك ، بانتقاء ما يراه مناسباً . فيقدم «محاولة تركيب» يستخلصها من تلك النظريات اللسانية بتياراتها المتعددة ، ومؤكداً ، انّ الاختلاف فيما بينها «تحكمة خلفية فلسفية معلنة أو مضمرة»[٩] ، ويعيد بناء تلك التيارات تبعاً لموقفها من الخطاب الشعري ، فيتوصل الى انّ تشومسكي وكرايس والوضعيين والماركسيين وسورل والمناطقة ، ينهبون جميعاً الى انّ : اللغة محايدة بريئة ، وانها تصف الواقع وتعكسه ، وان الذات المتعلمة هي العلة الاولى والاخيرة في اصدار الخطاب ، وان اللغة خاضعة لثنائية ضيقة . ومن جهة ثانية ، يتوصل الى انّ بارت والدراسات الجشطالطية والشعرية ، واصحاب نظرية التفاعل ونظرية الاحتمال ، ينهبون الى انّ : اللغة مخادعة مضللة ، تظهر غير ما تخفي ، وهي تخلق واقعاً جديداً ، وانّ المتلقي يقوم بدور كبير في ايجاد الخطاب وتكوينه ، وان الثنائيات الموسعة هي المظهر المميز للغة . ويخلص ، مجاراة للبحث المعاصر ، الى ضرورة «تحطيم الثنائية المانوية الحادة» بغية «فسح المجال امام تعايش عدة عناصر» . وهو مظهر انتقائي لا غبار عليه . وهو امر يتيح له «ان يركب بين جزيئاتها ـ بعد الغربلة والتمحيص ـ ليصوغ نظرية لتحليل خطاب ما»[١٠] .

وخلص الى تشخيص ثلاثة مواقف اجرائية :

١ ـ تقديم ما ثبت الاجماع عليه ، كالمقاطع ، ونبر الكلمات .

٢ ـ مناقشة النموذج قيد الاختبار ، لكشف ثغراته ، واعادة تصنيفه عن طريق الاضافة أو الحذف ، كماحصل مع نظرية الافعال الكلامية ، ونموذج غريماس .

٣ ـ اعادة صياغة المشاكل ، مما ينتج عنه بنية جديدة .

وقد وصف خلاصته ، على انها «النظرية الكلية الجامعة بين اللسانيات الوضعية والذاتية» وهي التي قربته الى «ادراك خصوصيات النص الادبي» .

هذا هو الاطار الذي يترتب فيه عمل مفتاح ، فهو في القسم الاول من الكتاب ، يقف على عناصر الخطاب الشعري ، كما توصلت اليها الدراسات اللسانية والسيميائية ويعرض لها تفصيلًا في ثمانية فصول ، ويخلص في كل مرة الى «محاولة تركيب» بوصفها ، خلاصة لتضارب الاراء ، فيما يتصل بعناصر مثل : التشاكل والتباين ، الصوت والمعنى ، المعجم ، التركيب ، التركيب البلاغي ، التناص ، التفاعل ، المقصدية .

يخصص مفتاح القسم الثاني من كتابه لتطبيق المقولات التي استخلصها على قصيدة ابن عبدون . فيتوصل الى تشخيص ابنية تميل الى التوتر والاستسلام والرجاء والرهبة ، وهي ، كما يقول ، تطابق «تقسيم الاوربيين لشعرهم» في انواعه الغنائية والملحمية والماساوية . فرائية ابن عبدون «ذاتية غنائية في المطلع ، وهي ملحمية في الوسط ، وهي ماساوية في الاخير»[١١] . ونلك ، متأت من أمرين : الذاتية اللغوية الانشائية والنزعة السردية القائمة على الصراع .

انّ مضاهاة للتحليلين اللذين قدمهما مفتاح ، لقصيدتي ابي البقاء الرندي وابن عبدون ، في كتابيه «في سيمياء شعرنا القديم» و«تحليل الخطاب الشعري» تكشف تماثلًا تاماً في الاوجه الخاصة بالعناصر المكونة للخطاب الشعري ، وطرائق تحليله ، فالمكونات الصوتية والمعجمية والتركيبية والمقصدية هي ذاتها التي تقصاها مفتاح في الكتابين . ولا يمكن وصف الكتاب الاخير ، الا بانه توسيع للاطر النظرية التي قدم بها كتابه الاول . بيد ان ما يلاحظ على الكتابين ، في المستويات النظرية المجردة ، والمستويات التحليلية ، هو قيامهما على ضروب متعددة من الحجاج والانتقاء والحذف ، بهدف الوصول الى نموذج معياري ـ قياسي ، يصلح لتحليل الخطاب الشعري . إثر تحديد عناصره المكونة ، ومستويات التكوين الداخلي لذلك الخطاب .

يخطو مفتاح في «دينامية النص» ، خطوة اكثر تقدماً الى الامام ، مما كان قد فعله من قبل ، لكشف «الاسس» التي تقوم عليها «قراءته» للنصوص ، وقد ألزمه ذلك التقدم ، ان يكشف «قواعد اللعبة وآلياتها» ، بعد ما «بدأت المناهج الحديثة تشيع بين المهتمين» ، فلا ضرر اذن من «الكشف عن الخلفيات الابستمولوجية والتاريخية التي نمت وترعرعت فيها تلك المناهج»[١٢] ، ولتوصيف تلك الخلفيات التي تحدرت عنها المناهج التي سينتقي منها منهجه ، يخصص مدخل كتاب «دينامية النص» . فما الاسس والموجهات التي فرضت حضورها في الممارسة النقدية المنهجية التي تقدم بها مفتاح في «دينامية النص» ؟

١ ـ الاسس العلمية التي وجهت تحليله ، وتتمثل بالنظرية السيميوطيقية والنظرية الكارثية ، ونظرية الشكل الهندسي ، ونظرية الحرمان **Theory of Frustration** ، ونظرية الذكاء الاصطناعي ، ونظرية التواصل والعمل . ويعثر مفتاح على مؤشر مشترك بين هذه النظريات ، وهو «دينامية النص» فالنظرية السيميوطيقية ، ممثلة بـ «غريماس» طبقت دينامية النص بكيفية ضمنية وبنت الكارثية أسسها على البنيوية الدينامية مما جعل اصحابها لا يملون من ترداد مفاهيم البيولوجية ومقولاتها . ويتخذونها جوهر كل تطور ، وكل نشاط ، ويلغ ربط الصلة بين اللغة والبيولوجيا في نظرية «الشكل الهندسي» مداة حتى اننا نجدها تلح على التضمين المتبادل بين الدماغ واللغة ، وهو الاتجاه ذاته في «نظرية الحرمان» التي تؤكد انّ العلاقة بين البيولوجيا والسيميوطيقيا واضحة ... وان البيولوجي والثقافي متداخلان ، واذ اصبحا كذلك ، فانهما يجدان تطبيقاً ناجحاً لهذا التداخل فيما يسمى بـ «الذكاء الصناعي» ، فالدماغ اذا كان يحتوي على الذاكرة ، فان الحاسوب له ذاكرة طويلة وقصيرة ايضاً . واذا كان الدماغ يأمر بتنفيذ الاوامر بكيفية متسلسلة ومنتظمة . فان الحاسوب يقوم بتنفيذها بالكيفية نفسها ، هذه المبادىء هي التي نجدها تتحكم في نظرية التواصل والعمل ، فكل عمل يثير عملًا في سلسلة متتالية ، وحسب خطاطة معينة في توالد وصيرورة ... وكل فعل تواصلي مترابط الاعضاء ، يتأثر بعضها ببعض ، ويتداعى بعضها لتداعي بعض[١٣] .

٢ ـ الاسس الفلسفية والابستمولوجية ، ويقف مفتاح هنا على المواجهات المعرفية والفلسفية العامة التي وجهت البحث في هذا الموضوع نحو مناح محددة وشخص «مسألة الثابت» ، كما تجلت في فلسفة «كانت» . التي تتصف عموماً بمظاهر عقلية وتجريبية ، وهو الامر الذي طورته الظاهراتية فيما بعد ، والتي اكدت على تداخل الذات والموضوع للوصول الى المعرفة ، وكل ذلك في سعي لكشف «الثوابت الانسانية اللاواعية المتجذرة في الفكر البشري»[١٤] ،

فالتجليات ، انما تصدر عن ثوابت محددة ، وقد شخص اهدافها ، واستقاها من مصادرها النظرية والتطبيقية .

٣ ـ تركيب .وقد أكد فيه انه رصد الثوابت التي تقف وراء النظريات التي وصفها ، وهي بيولوجية النص ، بما تحتويه من مفاهيم مثل الانتقاء ، الطفرة ، والتوازن ، الصراع ، وانواع النفي ، والتنظيم الذاتي ، ثم استغلال علم الرياضيات ، وبخاصة الهندسة ، لتوليد المفاهيم ، وخلق النظريات وضبطها ، واخيراً النزعة الفلسفية التوليفية ، او التجريبية المحضة ، وخلص الى انّ هذه الثوابت قد هيمنت على تفكير اصحابها في النظر الى اللغة والى تحليل النص ، ثم كشف انّ الجهود انصبّت على تحديد ضرب من القصدية . وهي التي تكسب الكلام ديناميته وحركته ، ولما كانت الدينامية تقتضي التحول والانتقال ، لزم ان يكون ثمة فضاء وزمان ، يكونان خلفية تتحكم في مجرى تحولاتها ، وتبعاً لهذا ، استغل الفضاء والزمان ، حسابياً وهندسياً لتوليد المفاهيم وصياغة النظريات في اعمال الباحثين اللسانيين واللسانيين النفسيين ، ثم يتتبع مفتاح ، امر انتاج المعرفة عقلياً وتجريبياً ، ثم ما يغذيه الحوار والتفاعل في الارسال والتلقي من تفاعل بين الانسان والمحيط ، النص مع نفسه، والمرسل والمتلقي ، والمتلقي مع النص ، وفي كل هذا ، انما يظهر كل من التشابه ، أو التفرد الذي يميز النصوص ، وجميع ما نكر يفضي الى تلمس قواسم مشتركة في الدراسات اللسانية الحديثة ، تندرج تحت مفهومين :

الاول : الالتحام الذي يشتق منه التنضيد والتنسيق ، والاول يتصل بالجمل وما فيها من ادوات ربط تصل جملة باخرى ، والثاني ، يتصل بالعلاقات المعنوية والمنطقية بين الجمل .

الثاني : الانسجام ، وهي النظم الثابتة ، الطبيعية والثقافية ، التي تؤطر حياة النص ، فكل نص منسجم مهما بدا انه يتسم بالفوضوية والعبث .

٤ ـ توظيف . بعد ان بين مفتاح الاسس العلمية والفلسفية التي تبرهن على دينامية النص ، واشار الى انها وليدة تراكمات حضارية وثقافية ، وثورة صناعية وعلمية ، وتفاعلات سياسية ، وطرح السؤال الاتي :

«اوليس في هذا اسقاط على ثقافتنا ذات الخصوصية ، والمتميزة من غيرها ؟ اوليس في هذا تشويه وتعذيب لجسد النصوص الجميلة ؟»[١٥]

واجاب على ذلك بالنفي ، استناداً الى سببين عدهما مسوغاً لذلك النفي ، وهما :

الاول :انّ النظريات التي استقى منها منهجه «فيها ثوابت ليست خاصة بلغة من اللغات ، فهي اذن ، انسانية» ، ومعياره في ذلك الاتي «بما انه ليس هناك طب او فيزياء او كيمياء او بيولوجيا خاصة بامة من الامم ، فكذلك يمكن ان يقال في «علم النصوص»[١٦] .

الثاني :النص ، وثوابته النفسية والذاكرية والتفاعلية الزمانية ـ والفضائية ، تعكس الضروريات التي تتسبب في وجود النص ، ولكنه ، حال تكونه ، يتصف بالتفرد ، فتكون له خصائص نوعية تميزه و«بهذا المنظور يمكن ان نوفق بين المكتسبات العلمية العالمية ليصير لنا علم للنصوص ، وبين الاخذ بعين الاعتبار ، خصوصية الثقافة القومية ، وتفرد النص ، وتميزه داخل الثقافة وداخل الجنس الادبي نفسه»[١٧] .

لقد وظف مفتاح المفاهيم التي استخلصها ، بوساطة عرض الاراء ومضاربتها في تحليل مجموعة من النصوص المختلفة ، واشار الى ما اسماه «مواطن الاستثمار» التي استقى منها منهجه ، ورسم حدود «الاستثمار» ، وانتهى الى الاقرار ، انه في ضوء الموجهات المذكورة ، سيتصل نقدياً بموضوع بحثه ، وهو مجموعة النصوص التي قاربها نقدياً في فصول كتابه اللاحقة .

انّ عمل مفتاح في بحوثه التي وقفنا عليها ، يكشف ، انه نوع من التوغل الجريء في المنظومة الفكرية والنقدية المعاصرة . بيد ان وصف العمل بالجرأة ، لا يبرىء خضوع تحليلاته ، بل ومنطلقاته النظرية ، لموجهات متنوعة ، تركت اثرها في نسيج عمله ، بل وجهته الوجهة التي حددتها اولًا المرجعيات التي صدرت عنها ، وليس الوجهة التي اراد لها ان تكون . واذا كان في «في سيمياء شعرنا القديم» و«تحليل الخطاب الشعري» قد جعل «المادة المدروسة ، وكانها ليست غاية في ذاتها ، انما فقط مادة للتطبيق ، ودعوة من اجل اثبات صلاحية نظرية»[١٨] ، فانه ، في «دينامية النص» . قد استغرق في الامر ، واخذته لذة البحث في «اصول» و«اسس» متنوعة ، جرته الى ما تنطوي عليهمن مصادرات ، بدل ان يستخلص ما كان قد انتواه .

انّ مضاربة الاراء والنظريات ، وكشف النظم المعرفية ، والادعاء باستخلاص رؤية ، بوساطة المضاهاة والاختيار والانتقاء ، امر غاية في الخطورة ، ليس على صعيد الاجراء ، انما على صعيد الممارسة التحليلية التي توظف النتائج في سبيل قضية محددة . فالمواجهات الخارجية تظل امينة على ما تنطوي عليه من رؤى ومنظورات . والاطر العامة قد تضلل الباحثين ، بانهم وضعوا ايديهم على سر ما يريدون الوصول اليه ، ويبدو الامر وكانه نوع من «السباحة الحرة» في بحر «آخر» .

الهوامش

١ ـ ٥ : محمد مفتاح ، في سيمياء شعرنا القديم : دراسة نظرية تطبيقية ، الدار البيضاء ، دار الثقافة ، ١٩٨٢ ص ٥ ، ٢٨ ، ٥٨ ، ١٨٠ .

٦ ـ ١١ : محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري : استراتيجية التناص ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٨٥ ص ٥ ، ٦ ، ٧ ، ١٤ ، ١٥ ، ٣٣٩ .

١٢ ـ ١٧ : محمد مفتاح ، دينامية النص : تنظير وانجاز ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٨٧ ص ٥ ، ٣١ ـ ٣٢ ، ٣٤ ، ٤٥ .

١٨ : أنور المرتجي ، سيميائية النص الادبي ، الدار البيضاء ، افريقيا الشرق ١٩٨٧ ص ٩٨ .

ملف

الاصول المعرفية لنظرية القراءة

ناظم عودة

ـ آيزر و ياوس ـ

كثر في التداول النقدي المعاصر الاستعمال المتكرر لمصطلح (القراءة) ويبدو ان هذا الاصطلاح بدأ يسعى لأن يكون بديلا عن الممارسة النقدية ، فاصبحت القراءة عنوانا لكل جهد نقدي يعي الاشتراطات النظرية والمعرفية أو لايعي هذه الاشتراطات .

بل هذا الاصطلاح بدأ يغري الباحثين في ميدان السياسة والتاريخ والاقتصاد وغيرها من العلوم الاخرى ليكون بديلا عن كل وجهة نظر نقدية .

والحقيقة ان (القراءة) عنوان كبير ، وممارسة على قدر من الاهمية ، يتطلب الحديث عنها الحديث عن المناهج النقدية كلها ، ولذلك فان هذه الدراسة تعنى بالحديث عن احدى نظريات القراءة ، التي اعادت الدور النشيط للقارىء ، وهي نظرية المانية نشأت اواخر الستينات بين اواسط جامعة كونستانس ولذلك سميت بمدرسة كونستانس النقدية ، وفي الحقيقة ان هذه النظرية لها تسميات متعددة كنظرية الاستقبال ونظرية التلقي ونقد استجابة القارئ وجمالية التلقي ونظرية التأثير ... الخ وسنلتزم المفهوم الاخير مصطلحا اجرائيا لاشتماله على تلك التسميات .

وتتمثل هذه النظرية بأبرز قطبين لها وهما : ولفجانغ آيزر ، وهانز روبرت ياوس . والذي يعنينا في هذه النظرية ليس الاطار التاريخي بل الاطار المعرفي الذي يحيط بها وتدخل معه في حوار نظري ، ان الاصول التي اتحدث عنها ليست اصولا مقحمة ، وانما اصول معروفة على المستوى الاجرائي ، وعلى المستوى التنظيري ، بل ان آيزر وياوس لا يخفيان الارتباطات الفلسفية لنظريتهم . ولذلك فان هذه الدراسة ستقف على الكيفية التي تلتقي بها هذه النظرية بالمرجع الفلسفي ، وستكون عملية الوقوف هذه ذات طابع تفاعلي اي اننا لا نقع بالخطأ نفسه الذي حذرت منه نظرية القراءة ، وهو ان المعنى الادبي يسير بصورة افقية من المؤلف الى النص ثم الى القارىء . ولذلك ان الاطار التاريخي في هذه الدراسة يتداخل مع الاطار الفلسفي ، ويصلنا لا على انه معنى نهائي بل معنى قابل للتأويل ولملء الفجوات .

ان نظرية المعرفة لم تبحث في (القراءة) على انها مشكل فلسفي وانما بحثت في مجالات فلسفية محضة استطاعت نظرية القراءة بحسب تلك الابحاث ان تطور اجراءاتها النقدية . والواقع ان المشروع النقدي المعاصر يحاول ان يطرح السؤال الفلسفي بصيغة السؤال النقدي ، ومن هنا جاءت فرضية الاصول المعرفية لنظرية القراءة .

هناك اتجاهان في نظرية (نقد استجابة القارىء) الاول يمثله آيزر بـ (نظرية التأثير والاتصال)[1] وتؤكد هذه النظرية على (دور القارىء والنص معا)[2] ، والثاني يمثله هانز روبرت ياوس بـ (نظرية التلقي والتقبل)[3] . وتؤكد هذه النظرية على (دور القارىء فقط)[4] ويشير تأكيد (ياوس) على دور القارىء فقط في انتاج وخلق المعنى الادبي الى اهتمامه بعملية (التأويل الادبي) فهو كما يؤكد روبرت سي هولب (كان متأثرا على وجه الخصوص بهانز جورج غادامير)[5] ، وان التأويلية الفلسفية لغادامير قد (ارست ارضية لمنظري الاستقبال فأفكاره عن التاريخ الفعال والافق كانت فقرات مناسبة جدا وخاصة بالنسبة لهانز روبرت ياوس)[6] ، وياوس نفسه قد ادرك اهمية التأويل عند غادامير الذي كان يعتقد بـ (وحدة اللحظات الثلاث التي هي الفهم والتفسير والتطبيق)[7] .

واذا كانّ ياوس يطور منهجية خاصة في التأويل الادبي يستمد اصولها من شلاير ماخر وهيدجر وغادامير . فأن ظاهراتية هوسرل (١٨٥٩ ـ ١٩٣٨) هي الاساس الفلسفي لنظرية آيزر ، وعلى الرغم من ان آيزر وياوس يمثلان اتجاهين في نظرية القراءة فهما يفترقان في قضية المعنى الادبي كما مرّ آنفا ، الا انهما يشتركان في تأكيد اهمية القارىء في المنتج النصي .

ان عملية القراءة في نظرية آيزر هي نوع من العمل الظاهراتي ونوع من الرؤيا الظاهراتية للاشياء ، ولذلك ان الربط بين التصور الفلسفي عند هوسرل وبين تصور آيزر في فعل القراءة امر لا بد منه .

وسنرى ان المفاهيم التي توظفها نظرية آيزر في مجالي التنظير والتحليل هي مفاهيم تتداخل مع الطروحات الرئيسة للظاهراتية . يزر يطرح مصطلحات التداخل والتحقق واعادة البناء ومسلسل البناء ، والجمالية ... الخ وهي ترتبط بعلاقة قوية بالفكر الظاهراتي ، ويمكننا القول . ن الاطار المنهجي الذي تتموضع فيه نظرية آيزر هو اطار ظاهراتي ، وان هذه النظرية تسير على وفق اشتراطات عملية التحليل الظاهراتي .

وربما يبدو أن سبب العلاقة بينهما ، ان الظاهراتية كانت رد فعل على طغيان العلوم التجريبية والفلسفة العقلية ، وان نظرية القراءة هي احدى النظريات النقدية المنتمية لاتجاهات ما بعد البنيوية . فالاطار العلماني الذي تموضعت فيه البنيوية اثار ردود فعل عديدة تزامن معه ظهور اتجاهات نشأت من موضع الازمة في المقاربة البنيوية وكانت نظرية القراءة احدى هذه الاتجاهات ، الا انها لا تتنصل كليا لانجازات تلك المقاربة في مجال تحليل الخطاب الادبي كما يكشف عن ذلك ياوس .

ومن هنا كان التقارب الرؤيوي بين الفلسفة الظاهراتية في تأكيدها على الذات الوعي في تفسير (الماهية) وبين نظرية القراءة في تأكيدها على وعي القارىء في خلق المعنى الادبي .

ان (الشيء) الذي يكوّن ـ بتشديد الواو ـ (ظاهرة) في فلسفة هوسرل ، يكون الوعي قد حدد (صفاته وطوابعه العامة)[٨] ، ويرى (من النظرة الاولى بضربة واحدة كما يقول هوسرل وفي نظرات متتالية اعاين الاوجه المختلفة لهذا الشيء واتبين معالمه)[٩] ، فالظاهرة تتكون كليا في الوعي ، ولا ظاهرة بلا وعي ، فالظاهرة ـ اذن ـ على الرغم من اهمية مكوناتها الاساسية تبقى دون تأثير على (الذات) اذا لم يكن الوعي جاهزا لان يمارس وظيفته في اعطاء الظاهرة المعنى الذي تتشكل فيه .

وهذا الاسناد الى (الذات) في تقرير (المعنى) في فلسفة هوسرل ، وهو ما يصطلح عليه بالقصدية يقابله أسناد تقرير المعنى الى القارىء في نظرية القراءة . وان الظاهرة الادبية ـ عند آيزر ـ تتشكل في مجرى الوعي كما يتفاعل معها الوعي لا كما تتداخل هي مع تراكمات تاريخية ولغوية وثقافية وايديولوجية ـ ولهذا الاصل لا يخفى عند هوسرل ، الذي يصل الى (الاشياء ذاتها) من خلال مفهومين اجراءيين هما : (الرد) و (التعليق) فالرد (هو رد الشيء الى حقيقته بعد ان تراكمت فوقه عبر التاريخ طبقات واوجه معنوية مختلفة (.....) ليست من صلب ماهية هذا الشيء بهذا المعنى ، فالرد هو عملية استبعاد لهذه الطبقات واستقصاء لهذه الوجوه بحيث تلغي تماما بل (تعلق) وتوضع كما يقول هوسّرل بين هلالين ، ان الرد اذاً ليس هدفه افناء التاريخ ولا نفضه على انه غبار تراكم على وجه الحقيقة في مرّ الزمن لكن عملية الرد من شأنها وهي ذاتها عملية تاريخية (تعليق) التاريخ ووضعه بين الهلالين حتى اشعار آخر حتى يبرز الجحر الكريم من تحت انقاض افعال العني التي تزيفت على مرّ الزمن)[١٠] . وفي فلسفة هوسرل لا تصبح الاشياء (كما كانت في التاريخ تعطى للوعي بل تصبح معطيات في الوعي كما ان الوعي لا يبقى كما كان وعيا لصفات ظاهرة بل يصبح وعيا للاشياء ذاتها على انها ظاهرة)[١١] . ومن ذلك يتضح ، ان الوجود الفاعل للاشياء لا يأتي من كونها اشياء ملقاة في التاريخ ، بل كونها اشياء تمارس هويتها التاريخية من خلال وعينا . ولذلك فان آيزر لا يرى القارىء متلقيا للمعنى الادبي ، ولا يتحدد دوره في الكشف عن المعنى ، فهذه احدى عيوب قراءة رومان انكاردن التي شخصها آيزر ، فآيزر (يهتم بالتفاعل بين القارىء والنص ويصف هذه على اساس الجدلية المستمرة)[١٢] ويرى ان الفجوة (اي عدم التوافق بين النص والقارىء هي التي تحقق الاتصال في عملية القراءة)[١٣] ، والفجوة مفهوم يتكرر طرحه في هذه النظرية بتسميات متعددة بدءا من رومان انكاردن وانتهاء بآيزر ، فالفجوة اللامحددة والاوجه المخططة عند انكاردن ، والفراغ والفجوة والشاغر والمسافة الجمالية عند آيزر كلها تسميات تجعل الممارسة التأويلية عند القارىء ممكنة الاجراء ، وتجعل نظرية القراءة تقوم بوصف (النظام) الذي يقوم عليه بناء العمل الادبي اعتمادا على (الفجوة) ومسمياتها ، وهي ـ كما هو معلوم ـ بنية غير مرئية ، وتقوم هذه النظرية ايضا بوصف النظام اعتمادا على فاعلية التلقي واجراءات القراءة التي تخلق المعنى الادبي ، على عكس القراءة البنيوية التي تصف (النظام) اعتمادا على البنية اللغوية التي تخلق انساقا متكررة داخل النص الادبي .

وهنا يتضح الاختلاف بين القراءتين ، فالبنيوية ترى في النص تماثلا نسقيا ولذلك فهي تبحث في تمظهر وتشاكل هذا النسق في مستويات النص التركيبية والدلالية فهي ـ اذن ـ توظيف لمجموعة من الاجراءات لتأكيد وجود هذا النسق ، وتبدو البنيوية انها تصور صارم تجاه النص هدفه تبني (الموضوعية) في التفسير ، تبدأ من النص وتنتهي فيه بحثا من المؤكدات الانشائية للتماثل النسقي ، فالبنيوية ـ اذن ـ ممارسة علمانية تحد من الرؤيا الذاتية التي تبيح (حرية) القراءة .

ومن ذلك يتضح ان موقف القارىء في نظرية القراءة تجاه النص هو موقف جمالي فضلا عن كونه تلقياً ينقل سلطة تقرير المعنى الادبي من المؤلف والنص الى القارىء .

وآيزر يؤكد هذا الدور التفاعلي للقارىء فيقول في مجال تحليله لقصة هنري جيمس (الصورة في السجاد) (ان كانت الصورة توقظ معنى ما لم يكن مصرحا به في صفحات النص المطبوعة . فان الصورة تقدم نفسها كانها نتاج تفاعل بين اشارات النص وفعل الادراك لدى القارىء (.....) في هذه الحالة لا يعود بوسع الصلة التي تربط القارىء بالنص ان تحقق فصاما استدلاليا بين الذات والموضوع ، لن يعود على المعنى ان يشرح بل ان ينبض بالحياة)[١٤] واذا كانت الظاهراتية تؤكد ان (الشخص مصدر كل المعاني واصولها)[١٥] وهي بذلك تربط المعنى بالكينونة ، وذلك ان (نظرية الوعي المقصود عند هوسرل توحي بأن الكينونة والمعنى يرتبطان دائما ببعضهما ، لا يوجد شيء من دون شخص ولا شخص من دون شيء)[١٦] . فإن آيزر يرى ان (العمل الادبي ليس له وجود الا عندما يتحقق وهو لا يتحقق الا من خلال القارىء ومن ثم تكون عملية القراءة هي التشكيل الجديد لواقع مشكل من قبل العمل الادبي)[١٧] .

وهذا التشكيل الجديد او (البناء) هو ما يعبر عنه بجمالية آيزر . وعلى الرغم من أن المقاربات النقدية الحديثة ، اخذت تبلور مفهوما جماليا مقاربا ، الا ان منطلقات الارتكاز في الفعل الجمالي في المقاربات الحديثة وعمل تكاد آيزر تكون متنافرة .

فالذين يدافعون عن وجهة نظر (النص) يرون ان النص بناء مكتمل بذاته ، والمعنى بنية منجزة في داخله ، والقارىء هو الذي يقوم باخراج هذه البنية المستترة محملة باشارات النص نفسه . وآيزر يوضح عملية بناء المعنى بان الشروط الجوهرية لعملية التداخل بين بنية النص ومتلقيه تكمن في بنيات النص

وان هذه البنيات لها (طبيعة خصوصية وهي على الرغم من انتمائها الى النص لا تقوم بوظيفتها فيه بقدر ما تؤديها على صعيد حساسية القارىء)[١٨] . وذلك لان عملية انتاج المعنى مرتبطة بـ (النص في احتمالاته)[١٩] ، وبـ (اجراءات النص في القراءة)[٢٠] وبـ (التحقق) الذي يمارسه المتلقي (عندما تتحول المنظورات المختلفة التي يقدمها (النص) للقارىء الى علاقة دينامية بين مخططات النص الاستراتيجية ووجهات نظر القارىء المخططة كذلك)[٢١] ويعبر ذلك عن تصور ظاهراتي واضح اذ ان الخبرة ـ هنا ـ تصبح مقياساً جماليا ، ذلك ان الجمالية لا تتجسد بالاستناد الى (التاريخ) وتراكماته في خلق معيار تفسيري بل ان الجمالية عند آيزر هي (معرفة ما يعانيه القارىء حين يشغل نصا تخيليا بقراءته)[٢٢] ، وهكذا فان الجمالية تتحقق عبر تكوين (الرأي التساؤلي) وهو الكيفية التي (يحضر بها القارىء النص)[٢٣] وعبر استذهان الموضوع عند القراءة وهو (جزء اساسي من الخيال الخلاق الذي ينتج وبشكل غير نهائي مواضيع جمالية)[٢٤] .

ان الفينومينولوجيا لا تتعامل مع الاشياء كونها صورة الوعي السابق او وعي الاستنباط والتجربة بل وعي الذات في (الكشف عما هو معطى والقاء الاضواء على هذا المعطى)[٢٥] ولذلك فإن الظاهراتية لم تكن منهجا وانما مذهبا في التحليل يمارس اجرائية خاصة تتمثل بأن (لا يصطنع التفسير بالالتجاء الى بعض القوانين كما انه لا يقوم بأي استنباط ابتداء من بعض المبادىء بل هو ينظر مباشرة الى ما هو في متناول الوعي الا وهو الموضوع)[٢٦] ، وكيفية النظر الى هذا الموضوع لبناء المعنى ، تتحقق في كون القارىء الذي يمارس العملية النقدية (يخمن (.....) علاقات ويملأ فراغات ويقدم استنتاجات ويفحص المشاعر الباطنية)[٢٧] وذلك لان العمل الادبي في نظرية آيزر (مليء باشياء غير محددة وعناصر يعتمد تفسيرها على القارىء والتي يمكن تأويلها بصيغ مختلفة او متناقضة)[٢٨] .

واذا كانت نظرية آيزر على اتصال وثيق نظريا واجرائيا بالظاهراتية ، فهي على اتصال اخر بنظرية سايكولوجية هي نظرية الجشتالت لاستكمال المدخل النظري الذي يستند عليه القارىء في عملية القراءة . والنظريات الثلاث تنظر الى البنية التي يجري عليها الفهم والادراك انها بنية كلية غير مجزأة ، فانطلقت الجشتالت (من سيكولوجية الادراك فاعتبرته يتجه في بادىء الامر نحو الشكل الكلي لا نحو الاجزاء بحيث يتم ادراك الجزء من ضمن اطار الكل)[٢٩] . ان هذا المذهب الذي اسسه ماكس فرتهايمر (١٨٨٠ ـ ١٩٤٣) الذي يقوم على (ترك التحليل الجزئي للسلوك البشري المبني على فكرة الاثار والادراك الحسي والتجارب)[٣٠] ، قد اثر على نحو واضح في النظريات النقدية المعاصرة ، هذه النظريات التي ترى (الاثر الادبي كلا مكتملا ووحدة فنية تتمتع بصفات عامة لا يفسرها مجرد مجموع اجزائها المكونة لها)[٣١] وهذه النظرة الكلية في الجشتالت تقابلها نظرة ظاهراتية مشابهة تفترض (ان يكوّن العمل الادبي وحدة عضوية كاملة)[٣٢] .

ومن هنا تأتي الجذور التي تقيمها نظرية آيزر مع الجشتالت ، لان (المعنى) الذي تريد النظريات الثلاث أن تصل اليه تفترض وجوده في الشكل الكلي ولذلك فان آيزر يقول في (فعل القراءة) (لا يحمل كل جزء من أجزاء النص سمة التحديد في ذاته ، بل يحصل عليها من علاقته بالاجزاء الاخرى فلا يملأ الموضوع بالخبرة السابقة للقارىء حسب بل يبلغ معناه بفضل وضعه الى جانب المواضيع الاخرى)[٣٣] . وتنشأ علاقة تاريخية ومعرفية بين النظريات الثلاث (الظاهراتية ـ الجشتالت ـ نظرية القراءة) ، فقد ركز الجشتالتيون اهتمامهم على (الخبرة المباشرة وقاموا بوصفها دون تحيز علمي مسبق ، ولهذا انتهجوا منهج التفكير الظهوري الذي دعا اليه الفيلسوف الالماني ادموند هوسرل)[٣٤] ، واستقت الجشتالت من الظاهراتية (مقولة التفاعل الاساسي بين الذات والموضوع)[٣٥] . واذا كانت نظرية آيزر تطور منهجيتها على وفق التصور الظاهراتي فان ياوس يسعى الى بناء نظرية في التأويل الادبي يستمد اصولها من التراث التأويلي بعامة ومن الافكار التأويلية عند غادامير بخاصة ، ويبدو ان الفلسفة الحديثة تسعى الى تأكيد اثر (الفهم) في الممارسة التأويلية كونه جزءاً من (تركيبة الوجود الانساني)[٣٦] ومثلما كانت ظاهراتية هوسرل رد فعل على بنية (المنطق) العقلي ، فإن تأويلية غادامير كانت رد فعل على (المنهجية) الصارمة التي كانت (خاضعة لاحكام تصدر عليها من تلك الاعالي المجردة التي تقف عليها نظرية في العلم موجّهة صوب المنطق الصوري)[٣٧] .

وكتاب غادامير (الحقيقة والمنهج) يشير الى هذا الافتراق بين (الحقيقة) و (المنهج) ذلك ان (المنطق الصوري) الذي يغذي (العمل المنهجي) لم يكن كافيا لابراز (الحقيقة) التي يتصورها غادامير معتمدا في ذلك على الخلاصات النهائية لفلسفة هيدجر في اقترابها من الفن والذات وفلسفة هيغل في ربط الحقيقة بـ (الجوهر) المرتبط بالروح التي تظهر على الاشياء في لحظة تأريخية معينة .

ذلك ان العمل المنهجي ـ كما يرى غادامير ـ يؤدي الى (التضييق المبدئي للرؤية)[٣٨] لانه يصرف الانتباه عن الحقيقة من خلال النزاع الذي يدور في مقدمته (حول الشرح والفهم او حول المنهج التقنيني العام لصياغة القوانين في مضاد المنهج التصويري العيني في تشكيل الفردي والجزئي)[٣٩] ومن هنا فإن التأويل عند غادامير هو (فن) وهو افق (مفتوح) على (الذات) ولذلك فإن ياوس يؤكد على دور القارىء فقط في عملية التلقي ، وكأنه يؤكد على دور (الذات) فقط التي تخلق (منطقا تحليليا) خاصا في كل قراءة .

والحقيقة ان معرفة التصور الجمالي عند غادامير يساعدنا في تفسير العلاقة بينه وبين ياوس .

يقوم علم الجمال الغادامري على ان الحقيقة لا تظهر من خلال العمل المنهجي بتصوراته وقواعده الصارمة ، وانما تتجسد في (الفن) بوساطة (الفهم) الذي يستند على (الذات) المتلقية ، من خلال التشبع بلغة الخطاب .

فـ (الحقيقة الكاملة للفن تتبدى بوصفها (لعبة) تندمج فيها الذات والعمل الفني معا (.....) اذ لا سبيل الى التفكير في العمل الفني بدون المتلقي

والذات المتلقية لا تبقى ازاء العمل الفني في استقلال منفصل)[٤٠] ، وتكون (اللغة) ـ هنا ـ وسطا (للاندماج) ووسطا (للفهم) . وغادامير نفسه يولي (اللغة) الاهمية الخاصة ، فهو يقول (الوجود الذي يمكن ان يكون مفهوما هو اللغة)[٤١] ، ومن ذلك يتضح ان الاسس الجمالية لفلسفة غادامير تقوم على ايجاد علاقة جديدة بين (الذات) و (الفهم) و(اللغة) و(الحقيقة) و(المنهج) وصولا الى بناء تصور تأويلي يتجسد من خلال (التاريخ) (فالتاريخ شيء نعانيه دائما من الداخل بما هو كذلك)[٤٢] .

ويحاول (ياوس) ان يطور نظرية في التأويل الادبي تستثمر مقولات غادامير في (التاريخ) و(الافق) و(السؤال) . ذلك ان التاريخ عند غادامير مرتبط بـ (الفهم) لا (بالتفسير) ومن هنا فهو غير معزول عن زمن (الفهم) وزمن (الوعي) . فهو يقول (ليس الافق التاريخي الذي يرتسم عبر اعادة البناء (اى استحضار ظروف خلق الاثر) هو حقا افقا قائما بالفعل ، اذ لا بد ان يفهم ضمن نطاق الافق الذي يحتوينا ، نحن الذين نسأل ومن يناديا صوت الماضي)[٤٣] .

والعملية التأويلية ـ بحسب نظرية ياوس ـ تؤسس (هرمنوتيكية تفتح حوارا بين الحاضر والماضي ، وتدخل التأويل الجدي في السلسلة التاريخة لتجسيد المعنى)[٤٤] . والعملية التأويلية ـ لا تتم الا من خلال توحيد النشاطات الثلاثة الفهم والتفسير والتطبيق ، وهذا التوحيد هدف جمالي يسعى ياوس الى تكريسه في مقاربته .

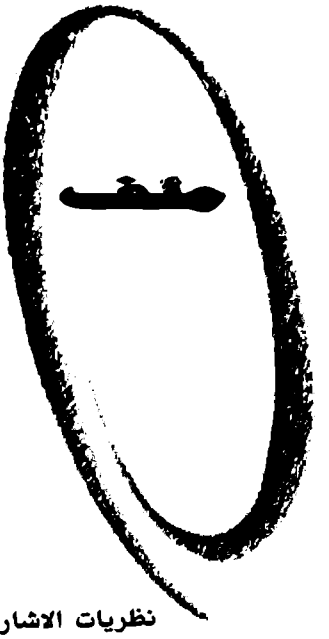
واذا كان غادامير يرى ان (فن السؤال بانه هو فن الاستمرار في طرح الاسئلة ، ولذلك فهو فن التفكير)[٤٥] ، فان حمالية ياوس تعتبر العمل الفني (حوارا او لعبة اسئلة واجوبة)[٤٦] . والفهم قد طرح في فلسفة غادامير (لا بمعنى اليقين)[٤٧] ، وانما هو الذي (يضع كل يقين موضع سؤال)[٤٨] . ولذلك ان عودة غادامير الى هيدجر لتأصيل عملية الفهم لم تكن بحد ذاتها عودة مجردة بقدر ما هي قراءة تأصيلية للفهم وهكذا فان (الطرح الهيدغرى المشهور حول : كيف يفهم شيء يصل به غادامير الى اساسه فيصبح كيف يفهم الفهم)[٤٩] . وهذا هو الانفتاح عند التأويلي عند غادامير وقد طرح (المعنى) على انه خلاصة الفهم الذي هو سؤال عن الباطن ، وان السؤال كثير الدلالة مثلما الباطن كثير الدلالة ايضا ، وهيدجر يقوي هذه الصلة فيقول (السؤال الذي يبحث عن ماهية شيء يظل دائما متعدد المعنى)[٥٠] ، ويتضح من هذا ان (الفهم) هو احد وسائل التلقي المهمة . وقد اوضح غادامير في كتابه الحقيقة والمنهج بانه (لا يمكن استنزاف العمل الادبي (.....) بنوايا مؤلفة) .[٥١] وعلى هذه الصيغة طرح الفهم في قراءة ياوس الذي هو عملية ماثلة في مفهوم (الافق) . وقد طرحت نظرية ياوس مفهومي الافق والحوارية وهما مفهومان متداخلان ويفسر العمل الادبي بضوئهما ، وتفسير النص يتم على وفق (جدلية حوارية بين الموضوع والافق . وبناء على هذه يقول جادامير بان الحاضر لا ينطوي على الافق الاصلي الذي انبثق عنه الماضي وانما على افق محور يضاف اليه افق الحاضر ويتحاور معه (.....) ، وكذلك الامر بالنسبة للعمل الفني اذ لا يمكن الفصل بين النص والاثر الذي يحدثه اي بين النص وآليات العملية التأويلية التي تتحقق اثناء التلقي)[٥٢] .

والحوارية عند ياوس تتحقق على مستويات متعددة يكون مركزها (النص) ، ويكون (التأويل) ـ بحسب المبادىء التي اشرت اليها ـ هو الاجرائية التي تتحقق بموجبها الحوارية ولذلك فان ياوس يرى ان (عملية التواصل الادبي هي عملية حوارية تأويلية بين النص)[٥٣] ، ـ وبين افق الماضي وافق الحاضر وبين افق الحياة والافق الجمالي .

الهوامش

١ ـ الصوت الاخر ـ الجوهر الحواري للخطاب الادبي ـ ص ٢٢٧ ـ فاضل ثامر ـ بغداد ١٩٩٣ . ٢ ـ المصدر نفسه ـ ص ٢٢٧ .
٣ ـ المصدر نفسه ـ ص ٢٢٧ . ٤ ـ المصدر نفسه ـ ص ٢٢٧ ٥ ـ نظرية الاستقبال ـ مقدمة نقدية ـ ص ١٠١ روبرت سي هولب ـ ت : رعد عبدالجليل ـ ط ١ ١٩٩٢ ـ دار الحوار . ٦ ـ المصدر نفسه ـ ص ٦٠ ٧ ـ علم التاويل الادبي حدوده ومهماته ـ ياوس ـ مجلة العرب والفكر العالمي ـ ع ٣ ـ ١٩٨٨ ص ٥٥ . ٨ ـ مدخل الى الفلسفة الظاهراتية ـ ص ٧٦ ـ د . انطوان خوري ـ ط ١ ـ ١٩٨٤ ـ دار التنوير ٩ ـ المصدر نفسه ـ ص ٧٦ ١٠ ـ المصدر نفسه ـ ص ٧٦ ١١ ـ المصدر نفسه ـ ص ٧٤ ١٢ ـ المعنى الادبي ـ ص ٤٣ ـ وليم راى ـ ت د . يوئيل يوسف عزيز ـ بغداد ـ دار المامون ١٣ ـ المصدر نفسه ـ ص ٤٦ ١٤ ـ فن جزئي وتاويل مطلق ـ آيزر ـ ت د . مهند يونس ـ مجلة الثقافة الاجنبية ع ٣ ـ ١٩٩٢ ص ٤٥ . ١٥ ـ مقدمة في النظرية الادبية ـ ص ٦٧ ـ تيري ايغلتن ـ ت . ابراهيم جاسم العلي ـ بغداد ١٩٩٢ . ١٦ ـ المصدر نفسه ـ ص ٦٦ ١٧ ـ القارىء في النص ـ نظرية التاثير والاتصال ـ نبيلة ابراهيم ـ مجلة فصول ع ١ ـ ١٩٨٤ . ١٨ ـ فعل القراءة ـ نظرية الوقع الجمالي ـ آيزر ، ت : احمد المديني ـ مجلة آفاق المغربية ع ٦ ـ ١٩٨٧ .
١٩ ـ نظرية الاستقبال ـ مقدمة نقدية ـ ص ١٠٢ . ٢٠ ـ المصدر نفسه ـ ص ١٠٢ .
٢١ ـ القارىء في النص ـ نظرية التاثير والاتصال ـ ص ١٠٣ . ٢٢ ـ فعل القراءة ـ نظرية الوقع الجمالي ـ ص ٢٦ .
٢٣ ـ نظرية الاستقبال ـ مقدمة نقدية ـ ص ١٠٩ . ٢٤ ـ المصدر نفسه ـ ص ١١٠ .
٢٥ ـ دراسات في الفلسفة المعاصرة ج ١ ـ ص ٣٢٧ ـ د . زكريا ابراهيم . ٢٦ ـ المصدر نفسه ـ ص ٣٢٧ . ٢٧ ـ مقدمة في النظرية الادبية ـ ص ٨٤
٢٨ ـ المصدر نفسه ـ ص ٨٤ . ٢٩ ـ موسوعة علم النفس ـ ص ٩٨ ـ اعداد د . اسعد رزوق ـ بيروت ـ ١٩٧٧ .
٣٠ ـ معجم مصطلحات الادب ـ مجدي وهبة ـ ص ١٩١ . ٣١ ـ مقدمة في النظرية الادبية ـ ص ٦٨ . ٣٢ ـ المعنى الادبي ـ ص ٤٧ .
٣٣ ـ نظريات في علم النفس ـ ص ٩٤ ـ د . كمال بكداش ـ ط ١ ـ ١٩٨٦ ـ بيروت . ٣٤ ـ المصدر نفسه ـ ص ٩٤ .

٣٥ ـ مقدمة في النظرية الادبية ـ ص ٧١ . ٣٦ ـ الفلسفة الالمانية ـ ص ٥٧ ـ روديجر بويذر ـ ت : فؤاد كامل ـ بغداد ـ ١٩٨٧ .
٣٧ ـ المصدر نفسه ـ ص ٧٥ . ٣٨ ـ المصدر نفسه ـ ص ٧٥ . ٣٩ ـ المصدر نفسه ـ ص ٧٥ . ٤٠ ـ المصدر نفسه ـ ص ٨٠ ـ ٨١ .
٤١ ـ المصدر نفسه ـ ص ٨١ . ٤٢ ـ المصدر نفسه ـ ص ٨٥ .
٤٣ ـ استراتيجية التسمية في نظام الانظمة المعرفية ـ ص ٢٢٨ ـ مطاع صفدي ـ بغداد .
٤٤ ـ جمالية التلقي والتواصل الادبي ـ ياوس ـ ت : د . سعيد علوش ـ مجلة الفكر العربي المعاصر ع ٣٨ ـ ١٩٨٦ ـ ص ١٠٧ .
٤٥ ـ استراتيجية التسمية ـ ص ٢٢٩ . ٤٦ ـ جمالية التلقي والتواصل الادبي ـ ص ١٠٧ . ٤٧ ـ استراتيجية التسمية ـ ص ٢٢٤ .
٤٨ ـ المصدر نفسه ـ ص ٢٢٤ .
٤٩ ـ المصدر نفسه ص ٢٢٦ .
٥٠ ـ في الفلسفة والشعر ـ ص ٤١ ـ هيدجر ـ ت: د . عثمان امين ـ ط ١ ـ ١٩٦٣ القاهرة .
٥١ ـ مقدمة في النظرية الادبية ـ ص ٧٨ .
٥٢ ـ اشكالية المنهج ـ د . صبري حافظ ـ افاق عربية ع ١ ـ ١٩٨٦ ـ ص ٤٨ .
٥٣ ـ المصدر نفسه ـ ص ٤٨ .



الأدب العربي والمنهجيات الحديثة

السيميولوجيا والتفكيك

فنسنت . بي . ليتش

ترجمة : رعد عبد الجليل جواد

نظريات الاشارة الحديثة

يتذكر قراء الالياذة جيداً شجاعة هكتور ، رغم انهم ينسون مجانبة الحظ له . وقد تبين ذلك بدرامية في فشله في التأويل . فحينما تحادث هكتور مع بوليداماس «الذي ولد في نفس الليلة التي ولد بها هكتور» عرض عليه لاربع مرات مخاطر وصعوبات التأويل وذلك في منتصف الالياذة بالضبط ونورد مثالا على ذلك الاخبار حيث الطرواديان واقفان سوية وبشكل مشكوك به امام معسكر اليونانيين قرب حافة الخندق :

ـ حيث انهما كانا يسارعان للعبور ظهرت امامهما علامة الطير : نسر يحلق في الاعالي في الجهة اليسرى من المعسكر حاملا بمخالبه افعى ضخمة مضمخة بالدماء ما تزال حية تتنفس ، ولم تكن قد تخلت عن نزعتها القتالية في محاولة للافلات من براثن النسر فراحت تتلوى وتضرب النسر في صدره ورقبته،رماها النسر متألما في وسط ميدان المعركة فتمزقت اما هو فراح يصرخ وحلق عالياً .

وبرؤية ذلك المشهد راح جنود طروادة يرتجفون رعبا ، ويخبرنا النص ان الاشارة (نذير زيوس ذو الدرع) (والدرع بذاته اشارة محكمة) وللمغامرة بتأويلها فإن بوليداماس يستخدم التناظر : فكما النسر اذى ضحيته التي سقطت فيما بعد لتعود الى بيتها منتصرة فإن الطرواديين سيأذون اليونانيين رغم انهم سوف يواجهون كارثة مؤلمة عند عبورهم الخندق ويستخلص قائلا :

(لذا فان مترجم الالهة سيجيب ، الشخص الذي يعرف بذهنه حقيقة النذير وسيصدقه الناس) . وافتراضيا فإن بوليداماس نصب نفسه بديلا للنبي الغائب ـ الشخص ذو القوى التأويلية الخاصة والموثوق به من قبل المجتمع وللتأكد فإن بوليداماس يبدأ بدقة تقديم تاويله ويقول (لو كانت اشارة الطير حقيقية) رغم انه سرعان ما يصبح خطيباً وعرافاً مؤمناً وبثبات بحقيقة القراءة ، ولكن ماذا عن بديله ؟

ونلحظ جواب هكتور نافد الصبر ازاء تأويل الاخرين : لم يكن زملاؤه جادين بينما اصدقاءه (كان بامكانهم استنباط قول افضل من ذلك) ، ذهنه المزدوج مشوش

بعيد عن العواطف وقد رد هكتور :

(تطلب مني ان اضع ثقتي في الطيور التي تفرد جناحها عريضاً ، انني لا احفل بها ، ولا افكر بها ...) وهكذا فإنه يشكك بوضعية الاشارة بذاتها ، وليس بمدى نفاذية قراءة بوليداماس . وهنا تثار مشكلة في التأويل ، فبالنسبة لبوليداماس فإن الطير يدل بوضوح على شيء : وفي هذه الحالة فإن ذلك الشيء رسالة من الاله الغائب (زيوس ذو الدرع) بينما يعرب هو عن بعض الشك حول هذا التأكد وسرعان ما ينسى تحفظاته مقيما تأويله على تماثل ثابت ومقدما اياه بشكل تكهني ، وبالنسبة لهيكتور وبدون تحفظ فإن الطير لا يدل على شيء ، ويرفض هكتور التأويل ومع ذلك فإن ذلك الرفض يعتبر قراءة .

ان هكتور يقوض مباشرة تأويل بوليداماس بالاداعاء بحالة خاصة . ان معرفتة تتجاوز ادعاء العراف ، اذ لديه ضمانة من زيوس : (زيوس اودع لديك قوة لقتل البشر ، حتى تصل الى اواني المقعد الطويل ، حتى تغرب الشمس وتحل الظلمة المباركة) . مع هذا العربون المقدم من زيوس ، والمقدم شخصياً من الالهة ايرس ، فإن هكتور يفند بثقة الخطاب المغامر والحالة التنبؤية لبوليداماس . ان اساس تأويل هكتور هو الايمان برسالة ايرس ، وان القراءة الاستنباطية لبوليداماس خطأ وهكذا يرد هكتور وبسخرية على بوليداماس بقوله (لنضع ثقتنا في زيوس العظيم اله جميع الاحياء والخالدين) ان المؤمن هنا يخبر النبي الخائف ان يثق بالاله ، وهو بالطبع اول شيء يفعله المتنبىء الحديث . هذه الدراما عن شخصين والتي تقرأ بشكل مختلف رسائل الاله شائعة بما فيه الكفاية .

ولكن أهي كذلك ؟ ان الملحمة تبين ان لا هكتور ولا بوليداماس يقرآن فعلاً خطاب زيوس . ودلاليا فإن ضمانة زيوس تنتهي حين تغرب الشمس فلا يعود كلاهما يتذكر (يمكن ان يعفو عن بوليداماس حيث ان رسول زيوس لم يزره) وبسبب المراقبة يرفض هكتور تأويل اشارة الطير ويتخلى بوليداماس عن قراءته الاساسية .

ويعبر الطرواديون الحافة ويهاجمون دفاعات اليونانيين (ثقة بالنذر التي ظهرت) ، معانيها في التأكيدات (المؤولة) من ان زيوس معهم .

وكانوا قبل دقائق يرتجفون من (نذر زيوس) ويمنح الجميع هكتور دور النبي الذي يؤمن بثبات بحقيقة تأويله . ويمارس البلاغة حين يناقش (لنضع ثقتنا في مشورة زيوس العظيم) ، وتلك هي مشورة هكتور وقراءته البديلة عن النص المنسي والمتأمل به لزيوس . وتنزلق الحقيقة بعيداً . النص الاصلي لا يمكن استرجاعه . وعرافان يتنافسان على السلطة ، النسيان يبرر مغامرتهما ، كما ان اشارة الطائر بديل ملون لغياب كلمة الاله ، فإن التأويل الموثوق به للبطل يأخذ مكان نص زيوس الذي لا يمكن استرجاعه ، وفي كل مكان فإن الخطاب مزدوج ، ويجري العمل في ليلة الظلام نفسها ، وفي القراءة تتمتع (الاشارة) بحالة الهية ، . وتستلم الهاما بلاغيا ورؤية تأويلية صافية وقيادة حذرة . (يبدو المعلقين مجمعين على هذا التقييم لبوليداماس) من ناحية اخرى فإن الاشارة تعني لا شيء ، انها ظاهرة غير ذات طبيعة دالة في ذهن البطل المبارك والشجاع . وينتظر الجمهور ، نتيجة الازمة . ان تلك النتيجة تكمن في التأويل الذي لا يمكن الوصول اليه والسابق للنص . ورغم ان مفهوم الاشارة هو بمثابة المفتاح في اي شرح للازمة . فإن كلا المؤولين يتفقان تكتيكيا على ان الاشارة يمكن ان تكون بلا معنى . لذلك فإن اي معنى نهائي يجب ان يكون ، الى حد ما ، تحكيميا واعتباطياً .

بوليداماس يقدم تحفظاته ، وليس على الاشارة ان تشير الى زيوس أو الى النصر سريع الزوال ، أو الكارثة الحتمية . ويتواجد الفراغ بين الاشارة ومعناها المحتمل ، ويفتح فراغ اخر بين المعنى المحدد ـ اياً كان ـ والحقيقة الفعلية . ان هذين الافتتاحين ينشآن مدى التأويل ـ وهو اشتراط لازم لأي تأويل محتمل . ولغرض ردم تلك الفراغات ، وممارسة التأويل ، فإن من الضروري ممارسة الخطابة والتنبؤ . وقد قام بوليداماس وهكتور بذلك وبناء على ما حدث فإن القراءة المغامرة لبوليداماس تعتبر بالتأكيد تنبؤاً . الطرواديون عانوا من كارثة حتمية رغم ان هذه النتيجة تضمنت الحظ رغم ان حقيقة ان الطيور في عرف الثقافة الاغريقية اشارة ثابتة من الالهة (انظر على سبيل المثال ، اوديب ملكا) واي طير خاص يمكن ان يكون او لايكون رسولًا الهيا .

ومرة اخرى فإن الحظ مع بوليداماس في هذه الحالة . والخلاصة واضحة : اذ ان المؤول يبدو بشكل عام كمثل العراف الذي يتوجب عليه استنباط القراءات من الاشارات والذي يجب عليه دائماً ملء فراغات التأويل . كذلك هو الحال مع هيكتور ، فلكي يقرر حالة اشارة الطير يتوجب عليه الاستعانة بنص سابق (سابق للاشارات) يسمح له تفنيد المعنى المتاح من قراءة بوليداماس : الكارثة مستحيلة ، زيوس (ايرس) تعهدا بالنصر ، بوليداماس على خطأ . وكمثل بوليداماس فإن هكتور وجد نفسه يمارس التنبؤ والخطابة . ويتصرف نابع عن الايمان فإنه ينكر حقيقة المعنى المتاح لبوليداماس . ومن جانبه ويتصرف نابع عن الايمان فإن بوليداماس يوفر ويؤكد معنى الاشارة ـ بعد كبح تحفظاته (هكتور يكبح نص ايرس من خلال النسيان) وعندها فإن مديات التأويل يتم تغطيتها بصمت . وهكذا يتم حل الازمة بسرعة وبسرعة ، لسوء الحظ ، تظهر الكارثة . وفي النص الهوميري فإن الراوي الاولمبي تكون له الحصانة فقط ازاء ازمة التأويل . ولكن هل تكون له فعلا حصانة ضد ذلك ؟ ان الراوي يريدنا ان نؤمن ان الالهة قد خلقت النص وليس هو ، لذلك فإن الالهة يتم الاستشهاد بها منذ البداية وفيما بعد كتذكير على ذلك :

ـ اخبروني الان انتم ايها الساهمون يامن بيوتكم على جبل الاولمب لكم ايها الالهة ، يامن تعلمون كل شيء ونحن لا نسمع سوى الاشاعات عما تعلمون ولا نعلم شيئاً .

وحيث ان الالهة تروي القصة فإن النص حقيقي . وهنا فإن الراوي يرتبط بهكتور وبوليداماس : هو ايضاً عراف وبليغ ، يغطي المساحات الفارغة للتأويل والحقيقة باسم الاله . (يروي الالياذة من الزمن القديم وحتى الان وربما نفكر ان هذا الراوي بصيغة (الجمع) والنص برمته تأملي) .

هل يستغرب احد ان جميع القراء يجب ان يشاركوا في هذه الرؤية الجماعية للانبياء والخطباء ؟ ان بناء التأويل يكرر نفسه دون توقف . ونحن جميعاً نقف حذرين امام حافة المعسكر الاغريقي ، في مواجهة مدى الخطأ تحت ظل الاشارة .

---

* هذه هي ترجمة الجزء الاول من الفصل الاول من كتاب :
النقد التفكيكي تاليف : فنسنت . بي . ليتش